



Les Mutations du ténor romantique : contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)

Pierre Girod

► To cite this version:

Pierre Girod. Les Mutations du ténor romantique : contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2015. Français. NNT : 2015REN20024 . tel-01202787

HAL Id: tel-01202787

<https://theses.hal.science/tel-01202787>

Submitted on 21 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Musicologie
École doctorale Arts Lettres Langues

présentée par
Pierre Girod
préparée sous la direction de
M. le Professeur Hervé Lacombe
au sein de l'Équipe Accueil n°1279 Histoire et Critique des Arts

Les Mutations du ténor romantique

Contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)

Thèse soutenue le 8 juillet 2015
devant le jury composé de :

Arnold JACOB SHAGEN
Professeur, Hochschule für Musik und Tanz Köln / *examinateur*
Hervé LACOMBE
Professeur, Université Rennes 2 / *directeur de thèse*
Raphaëlle LEGRAND
Professeure, Université Paris 4 / *examinatrice*
Timothée PICARD
Professeur, Université Rennes 2 / *examinateur*
Patrick TAÏEB
Professeur, Université Montpellier 3 / *rapporteur*
Lesley WRIGHT
Professeure, University of Hawai'i at Manoa / *rapporteur*

Les Mutations du ténor romantique

contribution à une histoire du chant français

à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE



UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale – Arts, Lettres, Langues

EA 1279 Histoire et Critique des Arts

Les Mutations du ténor romantique

**contribution à une histoire du chant français
à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)**

Thèse de Doctorat

Discipline : Musicologie

Présentée par Pierre GIROD

Préparée sous la direction d'Hervé LACOMBE

Soutenue le 8 juillet 2015

Jury :

M. Arnold JACOBHAGEN	PR, Hochschule für Musik und Tanz Köln
Mme Raphaëlle LEGRAND	PR, Université Paris 4
M. Timothée PICARD	PR, Université Rennes 2
M. Patrick TAÏEB	PR, Université Montpellier 3
Mme Lesley WRIGHT	PR, University of Hawai'i at Manoa

Remerciements

Que soient ici chaleureusement remerciés :

Tous ceux qui nous parlé de notre démarche avec des étoiles dans les yeux – il en faut ! – et dont les raisonnements rigoureux, l’investissement musical généreux ou le travail patient nous ont inspiré.

Parmi nos maîtres au CNSMDP, Michaël Lévinas et Rémy Campos, qui nous ont façonné, et Raphaël Picazos et Pierre Cazès, dont nous avons pillé la boîte à outils. Parmi ceux qui ont su nous pousser hors du nid, Robert Boschiero (CRD Gautier-d’Épinal) et Yves Ferraton (Université Nancy 2).

Parmi les personnels bienveillants des salles de lecture qui ont encouragé nos projets, Cécile Grand (Médiathèque Hector-Berlioz) et Valérie De Wispelaere (Bibliothèque musicale François-Lang puis Médiathèque Nadia-Boulanger). Parmi ceux qui nous ont ouvert leurs collections particulières de phonogrammes et de partitions, Frédéric Albou et Hervé David.

Parmi nos interlocuteurs privilégiés sur la méthodologie de recherche et l’avenir du système de production lyrique, Léa Oberti. Parmi nos compagnons de lutte dans les tourments administratifs et budgétaires de la France contemporaine, Maxime Margollé.

Parmi ceux qui, en nous permettant de nous joindre à leurs actions, nous ont offert en parallèle de notre formation personnelle intensive une formidable ouverture sur le monde extérieur, Emmanuelle Cordoliani (la portée politique d’un spectacle, la parité...) et Geoffroy Jourdain (l’utopie de faire de la musique professionnellement, la complémentarité des générations...).

Parmi ceux qui, sans avoir eu le choix de se lancer dans l’aventure, n’ont jamais failli, nos parents. Parmi nos relecteurs attentifs, Aurélie Bouglé et Alan Picol.

Enfin, notre premier et certainement notre meilleur choix concernant ce plan quinquennal doctoral, celui qui n’a cessé de se révéler un indéfectible soutien dans les audaces scientifiques comme dans les épreuves humaines, Hervé Lacombe.

Sommaire

Introduction

1^{re} partie : Une école de chant

Chapitre 1 L'apprentissage au Conservatoire

Préambule

1.1 La formation de l'organe

1.2 L'enseignement du style

Chapitre 2 Les ficelles du métier

Préambule

2.1 L'effet au théâtre

2.2 Le travail d'équipe

2^e partie : Des genres et des emplois

Chapitre 3 Du ténor de grâce au ténor de force

3.1 L'évolution esthétique de la voix de ténor

3.2 Les ténors sur le marché de l'art lyrique

3.3 L'innovation technique dans le chant scénique

Chapitre 4 Dans l'intimité des salons

4.1 La passion des amateurs

4.2 L'industrie des albums

Conclusion

Annexes

Bibliographie

Index nomme

Table des figures

Table des matières

Introduction

« [Ces cantatrices fameuses,] je ne les ai point entendues. Mais à défaut de l'original, on peut peindre d'après une bonne copie. Essayons. Je prends la plume et la laisse courir sur le papier, en prêtant l'oreille aux souvenirs d'un contemporain [...].¹ »

L'histoire du chant a longtemps été réduite par ses auteurs à la description administrative des institutions et au catalogue des œuvres, à la biographie des chanteurs et à la liste de leurs rôles, à une discothèque de référence associée à la compilation de comptes rendus d'écoutes averties. C'est en mettant en relation tous ces éléments et d'autres encore – à commencer par les parties vocales des matériels d'exécution – qu'elle peut à présent devenir l'instrument scientifique d'analyse d'une évolution de la manière de chanter. Parce que nous œuvrons dans un champ de connaissance nouveau, pratiquement vierge de toute théorisation, nous allons présenter dans les pages qui suivent les différentes notions contenues dans l'intitulé de ce volume. Jusqu'à une époque récente, la musicologie n'a pas vu que l'histoire de l'opéra devait être en lien avec la voix, le chant, constitués en objets d'étude. Le chant semblait par trop évanescent aux savants, voire perdu faute d'enregistrement, tandis qu'il est possible de s'en saisir en convoquant des sources et des méthodes adaptées. Si l'onde sonore se mouvant dans l'air il y a un siècle et demi est belle et bien évanouie, sa résonance est parvenue jusqu'à nous sous des formes multiples. Comme sujet de discussion à la mode par exemple : c'est en marge de la représentation, en contrepoint de l'amour du drame lyrique, que se tisse au foyer comme dans les salons un lien social d'importance capitale. Théophile Gautier transporte cet intérêt dans ses œuvres de fiction ; par exemple dans un roman publié en 1835, son personnage D'Albert décrit un

N. B. La présente thèse dans son ensemble, et son introduction en particulier, sont dédiées à Elena Vassilieva, artiste érudite et vocaliste consommée dont la hauteur de vue et l'étendue des connaissances ont été les meilleures boussoles pour venir caresser la surface d'un sujet aussi profond et vaste. Ici, comme presque partout ailleurs, on ne saurait lui trouver de doublure ; son humilité face à ses idoles ne la rend pas moins irremplaçable elle-même dans tous les projets les plus en avance sur leur temps. La patience et la passion qu'elle voue à l'enseignement n'ont d'égales que celles avec lesquels elle a reçu – entre autres – celui des derniers maîtres de la tradition française, dont Jacques Jansen (1913-2002). Merci à elle de savoir conjointement transmettre des principes immuables, et hybrider et projeter en avant tout un héritage culturel injustement négligé, pour échapper toujours à l'ennui, à la médiocrité et à l'oubli.

¹ Benoît Jouvin, *Auber*, Paris : Heugel, 1864, p. 21 (à propos de deux interprètes célèbres : Mme Rigault et Mme Boulanger).

flirt avec Madeleine de Maupin dans lequel le théâtre lyrique est le pivot de la conversation entre le domaine de l'art et celui de la galanterie : « Nous avons parlé d'abord de musique, ce qui nous a conduits tout naturellement à parler de l'Opéra, et ensuite des femmes, puis de l'amour [...] ² ». Or, parler de l'Opéra c'est, avant de parler des toilettes des spectateurs, évoquer la troupe : ses nouvelles acquisitions, l'actualité de ses membres les plus éminents, la dernière création marquante des cantatrices et premiers sujets qui brillent sous les feux de la rampe. Le chant lui-même, comme éducation artistique, est en vogue, et le choix du professeur renommé et d'un répertoire élitiste constituent des marqueurs sociaux ; ainsi, en 1861, dans *La Poudre aux yeux* d'Eugène Labiche (Acte I, sc. 5), Mme Malingear se vante-t-elle auprès de Mme Ratinois que sa fille ne chante rien de moins que *La Juive* d'Halévy, et est élève de Duprez ³. Prétexte ou centre d'intérêt réel, le chant tient une place capitale dans la vie mondaine et intellectuelle sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire. En restant à l'écoute du chant comme passe-temps bourgeois, nous pourrions d'autant mieux comprendre les pratiques amateurs et leur influence sur l'activité des professionnels de la musique (artistes lyriques, éditeurs, compositeurs, etc.).

Notre exposé liminaire sera scandé par des questions essentielles, qui nous amèneront à aborder plus rapidement d'autres points développés dans le corps de la thèse ; aussi, on nous excusera de devoir parfois employer des termes de jargon qui ne seront éclaircis complètement que plus loin dans le texte. En proposant à notre lecteur une immersion progressive dans les usages historiques du vocabulaire musical, grâce aux nombreuses citations qui étayaient notre démonstration, nous voulons simultanément lui apporter des indications sur le sens des mots au fur et à mesure qu'il rencontre des emplois nouveaux, et lui permettre d'accéder directement à une sensibilité au chant lyrique propre à l'époque. Quoique la ponctuation soit parfois modernisée pour simplifier la compréhension, des orthographes archaïques telles que « très-facile », « tems », etc., ont souvent été conservées afin que le lecteur n'oublie pas qu'il parcourt des écrits anciens ; en effet, ces textes ne peuvent être assimilés sans adopter une distance critique au style comme au contenu.

² Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, [1^{re} éd., 1835], Paris : Charpentier, 1866, p. 75.

³ Voir Eugène Labiche, *Théâtre complet*, Paris : Calman-Lévy, 1898, tome 2, p. 314-315.

Qu'est-ce que le chant lyrique en France au milieu du XIX^e siècle ?

« L'art du chant est cette faculté naturelle et perfectible, au moyen de laquelle la voix humaine est apte à donner à la mélodie un relief d'expression conforme aux prescriptions des auteurs, et subordonnée aux moyens d'exécution de l'interprète. ⁴ » La grande vertu de cette définition, issue de la plume d'une basse ayant officié sur les principaux théâtres lyriques de la capitale tout au long du Second Empire, est de mettre en évidence que le chant n'est pas identique à la voix ni à la musique écrite. Il est la résultante des contraintes et libertés offertes par les auteurs et l'interprète pour servir un objectif commun, « l'expression ». À la fois sentiment juste au point de vue moral et qualité positive sensible entraînant une appréciation favorable par l'auditeur, « expression » doit se comprendre dans le contexte d'une communication entre un artiste sur scène et un spectateur dans la salle. Dans notre analyse des paramètres de cette communication (voir § 2.2a), nous nous rapprocherons des conceptions attribuées au pédagogue François Delsarte (1811-1871) :

« Considéré du point de vue de l'art, l'homme nous apparaît comme un être sympathique, doué de la faculté de transmettre à ses semblables les divers mouvements qui l'agitent. Aux trois modifications principales dont son être est susceptible, correspondent trois langages différents : aux sensations, le langage affectif dont la voix est l'organe ; aux sentiments, le langage elliptique qui s'exprime par le geste ; aux idées, le langage philosophique qui se traduit par la parole articulée. Le chant, le geste, la diction, telles sont donc les trois branches de l'art [...] ⁵. »

Véhicule des sensations, le chant ne pourrait donc être analysé qu'en relation avec les affects qu'il veut signifier. Les implications du fait que l'art lyrique est adressé à un public, qui est plus qu'une somme d'individualités, seront étudiées également (voir § 2.1a).

Quelles traces ce chant a-t-il laissées ?

Le chant comme art est au cœur d'une pratique discursive, c'est-à-dire qu'il fait parler de lui et fait couler de l'encre – il génère en somme ce que Michel Foucault appelle des

⁴ L. Bouché, *De l'art du chant*, Nogent-le-Rotrou : Imprimerie Gouverneur, 1872, p. 12.

⁵ Adolphe Guérault, « Cours de chant et de tenue dramatique par M. Delsarte », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 octobre 1839, p. 410. La même tripartition est exposée in Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 189.

« énoncés »⁶. Ceux-ci peuvent être l'objet d'un travail méthodique, qu'il importe selon nous de relier aux sources musicales si l'on veut éviter de perdre leur ancrage dans la pratique concrète. C'est pour répondre à cette injonction que nous définissons l'archéophonie (des lemmes grecs *arkhaiōs* = relatif aux origines, *phônê* = son de la voix) comme l'exploitation de traces – sonores ou non – afin de reconstituer l'origine volontaire, la cause raisonnée, l'intention d'un son. Ici, l'objet n'est pas saisissable : il est appréhendé par circonscription, par défaut ou en référence à d'autres expériences. Que peut-on connaître d'une voix à travers un enregistrement phonographique ou par le témoignage d'un auditeur ? La reproduction et la description d'un phénomène sonore demeurent sujettes à caution puisque toute la chaîne humaine et technique contribue à façonner le produit final. Ainsi l'on se trouve un peu dans la situation du chanteur privé de perception auditive fiable et qui se tourne pour le rétro-contrôle de son émission vers des sensations proprioceptives internes⁷. Il importe premièrement de renoncer à l'illusion de l'enveloppe vocale perçue pour tenter de pénétrer l'intériorité de la phonation grâce aux éléments saillants qui pourront être déduits de la confrontation des sources. De plus, envisagé comme communication, le chant ne peut être résumé à son expression physiologique ; son intelligence doit prendre en compte le code sous-jacent tel qu'il pouvait être perçu par un public acclimaté au langage expressif utilisé. Le spectateur mémorise certes hauteur, timbre, dynamique et attaque, mais encore plus leur synthèse dans le geste, l'idée musicale. Le but de toute méthode archéophonique sera donc de restituer le plus fidèlement possible non pas à l'audition mais bien à l'entendement un son du passé. De même que l'archéologie de Foucault se situait au-delà de la réalité historique des faits, l'archéophonie aura pour objet ce qui est au-dessus de la réalité sonore physique. Prenons trois exemples : lire un texte avec une grille de gestes, une rhétorique d'époque, permet d'imaginer le rythme et les intonations déclamatoires en découlant (voir § 4.1a) ; lire une partition avec une registration supposée selon la typologie des rôles permet de saisir les contours de la déclamation qui sous-tend l'écriture mélodique (voir § 3.3a) ; écouter les enregistrements comme le produit d'une formation

⁶ Voir Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 239.

⁷ Recevant à la fois les signaux de sa voix solidenne filtrée par conduction osseuse et de sa voix aérienne transformée par l'acoustique du lieu, le chanteur ne peut se fier à sa perception auditive pour contrôler son chant. Voir Nicole Scotto di Carlo, « Le contrôle de la voix chantée », article de vulgarisation mis en ligne par l'URA261-CNRS [adresse obsolète, page consultée le 1^{er} juin 2008]. La discipline fondée par cette chercheuse, l'odologie (du grec *ôdê*, chant, et *logos*, science), étudie les aspects physiologiques, acoustiques et perceptifs de la voix chantée.

vocale datée permet de passer outre les modes et défauts de retransmission pour comprendre les couleurs imaginées par l'interprète (voir § 2.2d).

L'art du chant est de plein droit un « territoire archéologique », assez indissociable d'ailleurs d'autres qui lui sont voisins et concernent davantage le jeu scénique, l'esthétique lyrique générale, les livrets, etc., jusqu'à l'odologie. Cependant le chant est aussi une pratique musicale liée à une éducation, des institutions sociales, une culture environnante. C'est une action qui laisse peu de traces mais a bel et bien en chacun une vie interne, des habitudes et bientôt des traditions. Nous reviendrons sur les aspects oraux ultérieurement pour nous concentrer maintenant sur le cas des méthodes de chant au XIX^e siècle. Cette parcelle de notre terrain archéologique repose sur plusieurs *a priori*. Un *a priori* formel qui voit se succéder un discours de physiologie vocale puis de théorie musicale, puis des exercices, puis des vocalises (voire des leçons) ; un *a priori* historique qui veut que l'ouvrage soit le fait d'un professeur de chant, qu'il évite par un positivisme systématique la contradiction avec ses pairs (contrairement à ce qui se passe dans d'autres types d'écrits impliquant les mêmes auteurs), qu'il assume de reprendre une grande partie d'éléments communs avec ses prédécesseurs, que l'évolution soit lente d'un ouvrage à l'autre ou en cas de révision. Pourtant, l'analyse de ces supports ne peut être réalisée pertinemment pour l'histoire du chant sans prendre en compte l'usage auquel ils étaient sujets, et donc destinés. Notre enquête dans des collections annotées par leurs usagers nous a permis de repérer un ensemble de pratiques⁸ ; il devient alors possible de distinguer les types d'exercices reconduits de méthode en méthode par imitation ou esprit de système de ceux réellement utilisés dans l'enseignement (voir § 1.1c).

Comment le chant fut-il pensé par ses experts ?

De *L'Art du chant* publié par Duprez en 1847 à *Savoir chanter* écrit vers 1920 par le fils de Louis Delaquerrière (1856-1937), il s'établit un changement fondamental ; force est de constater le passage d'un stade de conscience à un autre des chanteurs sur leur pratique. On pourrait distinguer chronologiquement au moins cinq seuils importants des origines de

⁸ On cherche à envisager « la pratique musicale dans sa globalité comme le résultat d'une interaction entre des gestes, des objets et des idées » (Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013, p. 18).

l'opéra pour solistes à nos jours ⁹ : 1° le seuil de positivité, atteint au XVIII^e siècle dans les écoles italiennes et à travers les premiers traités (Tosi, Bérard, etc. ¹⁰) qui placent la voix au niveau des autres instruments comme objet légitime de description et d'apprentissage ; 2° un seuil épistémologique, représenté par la méthode de Bernardo Mengozzi (1758-1800), qui donne la rigueur, héritage des Lumières et de l'esprit républicain, à la même matière ; 3° un seuil de scientificité franchi par Manuel Garcia fils (1805-1906) et son élève médecin Charles Battaille (1822-1872), à partir duquel il deviendra courant (surtout après 1870) d'appuyer tout discours technique sur des constatations physiologiques ¹¹ ; 4° un seuil de formalisation caractéristique des articles de réflexion sur la situation du chanteur dans l'univers lyrique qui gravite autour de lui rédigés par Richard Miller (1926-2009) ¹² ou les longues justifications sur les filiations de son enseignement de Cornelius Reid (1911-2008) ¹³, son collègue à la Juilliard School ; 5° un seuil historiographique, c'est-à-dire l'avènement d'universitaires praticiens comme Thomas Seedorf et John Potter, capables d'envisager l'histoire du chant pour elle-même, comme un objet extérieur à la pratique de leur temps. À partir du moment où le patrimoine est distingué de la tradition vivante, une interprétation historiquement informée devient possible.

Parallèlement au mouvement de construction conceptuelle, il faut considérer les travaux produits par des collectionneurs, journalistes ou simples passionnés : les entretiens de Jean Gourret (1933-) ¹⁴ et David Grandis ¹⁵, les ressources biographiques compilées par Guy Dumazert (1922-2004) ¹⁶ et Hervé David ¹⁷... Bien sûr, toutes les publications ne sont pas du

⁹ Nous empruntons la succession des stades pré-scientifiques à Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 244.

¹⁰ Voir Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologne, 1723, et Antoine Bérard, *L'Art du chant*, Paris : Dessaint, 1755.

¹¹ Un autre pédagogue, François Delsarte, aurait utilisé des modèles en carton du larynx dès 1831 (voir Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 203) mais sans pouvoir observer l'instrument en action.

¹² Voir Richard Miller, *On the art of singing*, New-York : Oxford University Press, 1996. Nous avons eu l'opportunité de travailler en 2010-2011 avec un des nombreux pédagogues ayant été influencé par sa fréquentation de Richard Miller, feu Jean-Louis Dumoulin, lorsqu'il enseignait au CRD de Pantin.

¹³ Voir Cornelius Reid, *A Dictionary of vocal terminology : An analysis*, New-York : Patelson, 1984. Nous avons eu l'opportunité d'assister à une classe de maître d'une des principales élèves de Cornelius Reid, Carol Baggott-Forte, en l'auditorium de la Maison des étudiants canadiens à la Cité Internationale Universitaire de Paris, le 24 février 2011.

¹⁴ Jean Gourret, *Entretiens sur le chant*, Sens : Chevillon, 1975. On trouvera dans notre bibliographie une liste des principaux essais et dictionnaires biographiques sortis de la plume de cet auteur prolifique.

¹⁵ David Grandis, *A la recherche du chant perdu*, Paris : MJW, 2013.

¹⁶ Une partie des informations figurant dans les pochettes de disque sont disponibles sur le site du label Malibran [<http://www.malibran.com/>, consulté le 17 avril 2014].

¹⁷ Voir le site de l'association L'Art Lyrique Français » [<http://www.artlyriquefr.fr/>, consulté le 17 avril 2014].

niveau de ces exemples, mais ce serait une erreur de négliger leur apport pour n'être plus entouré que de la pléiade des chercheurs anglo-saxons spécialisés en opéra – et non en chant – qui ont rédigés les articles du *New Grove Dictionary*¹⁸ et adoptent le plus souvent un point de vue très éloigné de celui du chanteur. En Italie¹⁹ et en Allemagne²⁰, certains adoptent une perspective plus proche de la nôtre, même si la période qui nous occupe ici est peu détaillée. En France, c'est surtout le chant baroque qui a suscité jusqu'ici des recherches ayant abouti à des synthèses mêlant les différents aspects de la pratique²¹.

Et si l'on est très exigeant, on s'apercevra que même lorsque la technique vocale est au centre du propos, une majorité d'auteurs, pédagogues ou médecins, font le postulat d'universaux anhistoriques²². Au passage, beaucoup cherchent seulement à donner à leur système une profondeur historique et écartent tout ce qui pourrait les informer sur une pratique ancienne. À l'inverse, dans une récente compilation d'articles de divers auteurs anglophones, John Potter brosse une évolution du rapport à l'aigu des voix d'homme sur quatre siècles²³ ; hélas trop peu spécifique à une école, son livre ne peut s'arrêter sur les subtilités d'interprétation et n'offre pas de principes concrets permettant de relier les exemples ponctuels documentés. Le récit historique échappe à l'étreinte du chercheur et ne laisse en échange qu'une fresque énigmatique.

¹⁸ Par exemple l'article « Tenor » de la dernière édition publiée du *New Grove dictionary* est très centré sur les compositeurs, les genres, l'esthétique, les emplois du terme « ténor », et non l'instrument et son usage... jusqu'à l'entrée dans le xx^e siècle où soudainement il n'est plus question que de nouvelles voix pour un vieux répertoire (Elizabeth Forbes, Owen Jander, John-Barry Stean *et alia*, *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 25, New-York : MacMillan, 2001, p. 286-288). Mêmes auteurs et mêmes perspectives pour le *New Grove dictionary of opera*, vol. 4, p. 690-693.

¹⁹ À la suite des travaux de Gino Monaldi (1847-1932), Eugenio Gara (1888-1985) et surtout Rodolfo Celletti (1917-2004), spécialiste du *bel canto* et collaborateur de *L'Enciclopedia dello Spettacolo*, Marco Beghelli reprend le flambeau d'une tradition universitaire italienne portée sur la voix et les chanteurs d'un point de vue biographique, ce qui aide à saisir les filiations artistiques de maître à élève. Voir Marco Beghelli, « Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra », Jean-Jacques Nattiez, dir., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, Arles : Actes Sud, 2006, p. 522-551.

²⁰ Au départ, la tradition académique allemande se contente d'une simple liste de rôles par typologie, sans développer d'aspect historique une fois le Moyen-Âge évacué (Voir *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, p. 947). Plus récemment Thomas Seedorf discute des traités (Faure, Mengozzi,...) en se référant aussi à Beghelli mais n'enquête pas lui-même dans les partitions. Il aborde la question du passage des emplois aux typologies et cite largement Delle Sedie (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil vol. 8, Kassel : Bärenreiter, 1998, colonnes 1805-1809).

²¹ Michel Verschaeve, *Le traité de chant et mise en scène baroques*, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1998.

²² Voir par exemple Jacqueline et Bertrand Ott, *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, Paris : L'Harmattan, 2006. Cet ouvrage revendique la découverte progressive d'une esthétique qui concilie les siècles et les nations.

²³ John Potter, *Tenor. History of a Voice*, New Haven : Yale University Press, 2009.

Comment concevoir une histoire du chant ?

Rompre avec la traditionnelle galerie des grands hommes, accompagnés de leurs petites anecdotes et d'une aura *assoluta* pour faire advenir le tableau méthodique des techniques et des principes qui fondent la pratique commune d'un groupe de chanteurs professionnels ou amateurs procède d'une opération délicate. En effet, repérer sur un axe chronologique des traces²⁴ (traités, comptes rendus de représentations, relations diverses, musique notée...) n'a de sens que si à l'échelle individuelle et nationale cette dimension temporelle peut effectivement donner lieu à des sondes plus régulières et à intervalles très rapprochés. Déduire de cet ensemble fini une évolution en prenant le temps comme une variable continue est une abstraction, une vue de l'esprit, qui n'a de réalité dans le passé que parce que la société que nous étudions connaissait la notion de progrès²⁵ et se projetait dedans, y faisant même participer son propre passé.

Il nous semble donc logique et pertinent de penser le XIX^e siècle avec ses propres conceptions du goût et du répertoire, particulièrement claires lorsque le chef d'orchestre Ernest Deldevez (1817-1897) traite de la musique du XVIII^e siècle : « L'exécution moderne doit, autant que possible, conserver [aux] formules [mélodiques ornementales] anciennes leur signification première, tout en les rapportant, cependant, dans de justes limites, aux formes analogues réalisées par les modernes.²⁶ » Par conséquent, la perception des interprétations successives d'une même œuvre moderne ou ancienne tombe sous le coup du goût moderne, phénomène global qui influence la perception de l'auditeur et l'intention de l'exécutant. Ceci explique que les jugements critiques portés se focalisent :

1° sur les continuités/discontinuités en matière de signification (la mode de chanter en force les aigus paraît un contre-sens aux oreilles des auditeurs habitués à entendre le répertoire interprété selon l'ancienne façon, signe d'une discontinuité de la saine tradition, d'une modernisation outrepassant les « justes limites » de Deldevez) ;

²⁴ Nous faisons implicitement référence aux travaux de Carlo Ginzburg et au courant de la microhistoire.

²⁵ « Changement, transformation, progrès, ces mots-clefs du monde d'aujourd'hui n'ont vraiment pris tout leur sens que dans le courant du XIX^e siècle. » (Asa Briggs, « L'homme au carrefour de l'histoire », *Histoire des civilisations. Le XIX^e siècle Les contradictions du progrès*, Paris : Larousse, 1970 [pour l'éd. anglaise], Dominique Le Bourg trad., p. 12).

²⁶ Ernest Deldevez, *La Notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne*, Paris : Richault, 1867, p. 7. Le propos de cet essai est d'éclairer le répertoire de violon. Selon l'auteur, la notation a progressé en exprimant de plus en plus en toute note les ornements. Deldevez s'appuie sur les ouvrages de Fétis et le *Solfège du Conservatoire*, très représentatifs de l'usage courant dans la deuxième moitié du siècle. Ces idées sont particulièrement dignes d'intérêt pour nous car Deldevez a été très longtemps 1^{er} violon et chef à l'Opéra.

2° sur l'opposition originalités/banalités en matière de moyens expressifs (le contre-ut en force est un moyen utile dans certaines situations ; il semble original lorsque Duprez l'emploie, mais devient banal par la suite).

À l'heure de décider quel poids relatif donner à des témoignages, soit complémentaires, soit contradictoires, soit indépendants, nous saurons nous en souvenir. Mieux, nous saurons nous défier des jugements portés *a posteriori* sur des interprétations datant de plusieurs mois ou plusieurs années. Les aspects comparatifs de l'expérience d'auditeur ne peuvent donc trouver légitimement leur place dans une histoire du chant que pour comprendre l'évolution du goût : de façon délibérée ou inconsciente, le mémorialiste récupère ses souvenirs pour illustrer des idées inscrites dans le temps de l'énonciation et non dans celui du souvenir auquel il se réfère. Il faut créer aujourd'hui un passé de toute pièce ²⁷ en isolant radicalement les faits et les idées qu'il nous livre.

Le grand chantier de déconstruction historiographique que représente l'histoire du chant apparaît alors à nos yeux, et pose d'abord le problème du vocabulaire. Même si l'on sait que certains gestes étaient pratiqués avant leur théorisation, il n'est pas possible de lire les méthodes en en cherchant la première trace sans sur-interpréter le terme ²⁸. Par exemple, jusqu'en 1867 au moins, « soutenir, c'est faire exactement durer les sons toute leur valeur sans les laisser s'éteindre avant la fin ²⁹ », le contraire de couper, détacher. C'est un résultat sonore à obtenir, et non un geste physiologique du chanteur en rapport avec le souffle, que le verbe « soutenir » désigne depuis une époque plus récente. Pour sentir le juste degré de polysémie dans un texte en particulier, il est nécessaire d'appréhender le rapport entre pratique et discours chez l'auteur, selon son profil intellectuel et artistique. Il faut en quelque sorte pouvoir se mettre en phase avec lui. L'interprétation d'un texte théorique sur la voix est en ceci très voisine de l'interprétation d'un texte musical ancien : pour le faire vivre, il faut savoir le lire comme l'aurait lu le lecteur auquel il était primitivement destiné.

C'est en supposant l'expérience des musiciens du passé et en la comparant à la sienne propre que le chercheur peut donner un sens aux traces parfois éparses qu'ils ont laissées de

²⁷ « Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait elle-même et de plein droit mémoire ; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas » (Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 14).

²⁸ Voir Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 157. La rareté des énoncés est problématique non pas parce qu'elle ne permet de constituer que des séries courtes, mais parce qu'elle porte les générations successives de gloseurs à des surinterprétations qu'il faut ensuite déconstruire.

²⁹ Ernest Deldevez, *La Notation de la musique classique*, op. cit., p. 42.

leur activité, qu'il peut dépasser les notions d'accident, d'éclair de « génie » et d'individualité pour réinventer un savoir-faire authentique crédible, puis envisager son évolution dans le temps. Dans la préface de sa thèse éditée ³⁰, le flûtiste baroque Barthold Kuijken définit avec pertinence, finesse et autorité l'attitude responsable du musicien moderne vis-à-vis des pratiques d'interprétation historiquement informées (enquête rigoureuse, acculturation mécanique puis choix personnel original) ; toutefois son refus de référencer ses idées dans les sources est symptomatique d'une conception erronée. Implicitement, cette attitude trahit deux principes selon nous dépassés : 1° l'archive est lettre morte, éternellement incomplète et incompréhensible pour le musicien ; 2° l'archive isolée appartient au cabinet de curiosités ou éventuellement au musée, si elle est exemplaire, car seule une série nombreuse et bien contextualisée peut être valablement analysée par l'historien. Or accumulation d'expériences modernes et catalogue de données anciennes ne s'excluent pas ! Au contraire, c'est précisément en glanant des faits généraux au hasard des indications particulières que nous ferons émerger les clefs de lecture d'un vaste répertoire. Ce seront parfois des évidences positives, comme la gestuelle décrite dans l'édition en piano-chant du *Chœur des muets* d'Hervé : « À la fin du trille, tous les choristes doivent faire un pas en avant (du pied droit) et avancer la main droite vers le public, comme fait un chanteur qui vient de vaincre une difficulté vocale ³¹ ». Quelle meilleure leçon sur la manière de solliciter des applaudissements peut-on rêver ? Est-il besoin de méthodes de maintien ou de comptes rendus de presse en série lorsqu'un acteur-chanteur-auteur-compositeur-directeur aussi chevronné qu'Hervé (*alias* Florimond Ronger 1825-1892) rédige une indication de cette qualité ? Nous sortirons donc volontiers des sentiers battus non seulement par goût de l'inédit et sentiment de l'utilité d'étendre le champ de la connaissance, mais aussi pour relever çà et là des indices des pratiques anciennes, avec un peu de chance et beaucoup de poussière soulevée. Bien plus souvent, et même dans un corpus mieux connu, nous devrons méthodiquement lire à rebours les informations données, établir chaque fois que possible une règle implicite à l'occasion de sa contradiction ponctuelle. Par exemple, lorsqu'Angélique Arnaud, élève de François Delsarte, indique qu'« à l'inverse des acteurs qu'[elle avait] pu voir, [son maître] ne déclamaient pas ; [...] ne

³⁰ Barthold Kuijken, *The Notation is not the Music - Reflections on more than 40 years' intensive practice of Early Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.

³¹ Hervé, *Les Turcs*, Paris : Heugel, 1870, p. 86.

faisait aucun geste vers le public ; [...] approchait de lui l'enfant, [...] le pressait contre son cœur ³² » en interprétant le fameux air de Guillaume Tell dans l'opéra de Rossini ³³, nous comprenons en creux, le ton vibrant, les mouvements emportés et l'isolement dans la douleur avec lesquels on exprimait normalement le désespoir du héros à l'époque – détails qu'aucun observateur ne nous aurait donnés tant ils allaient de soi. La déviance génère un énoncé dont l'interprétation aujourd'hui n'est pas douteuse : dans son contexte, l'évènement curieux aux yeux de ses contemporains fait pleinement sens. Il renseigne même mieux qualitativement que la mise en série arbitraire de cas semblables, méthode qui est toujours le fait de l'historien lui-même et dont le résultat reste conditionné par sa perception, soumis aux idées de son siècle.

Qu'est-ce que le chant *français* au milieu du XIX^e siècle ?

Passons en revue quelques réponses des contemporains, et tout d'abord à propos de la plus célèbre élève de Duprez, Caroline Miolan-Carvalho (1827-1895). Pour son biographe Auguste Soll, le génie de l'art lyrique français ne réside pas dans la langue chantée, puisque l'intelligence du message passe par d'autres moyens :

« C'est un lieu commun que l'art n'a point de patrie ; et cependant, l'art étant le miroir d'une civilisation, chaque peuple imprime un caractère qui lui est propre non seulement aux productions tangibles de son génie, mais encore au talent de ses artistes. Celui de Mme Carvalho est si éminemment français que l'illustre cantatrice, admirée, acclamée dans toute l'Europe, n'est réellement comprise qu'en France, j'allais dire à Paris. Ses plus grands succès, elle les a obtenus en interprétant [...] Hérold, Auber, Adam, Massé, A. Thomas, Gounod, les maîtres les plus essentiellement français. C'est que la caractéristique de ce talent si souple, si varié, si complet, est précisément le style, expression suprême du goût, la qualité française par excellence. ³⁴ »

Affirmer la prépondérance du style, c'est excuser le peu de profondeur dramatique que peuvent avoir parfois les premiers rôles féminins du répertoire visé, tout en en soulignant

³² Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 104.

³³ *Guillaume Tell*, opéra en quatre actes de Gioacchino Rossini sur un livret d'Étienne de Jouy et Hippolyte Bis, aidés d'Armand Marrast et d'Adolphe Crémieux, créé le 3 août 1829 à l'Opéra de Paris (N.B. sauf cas particulier, on n'a pas jugé utile de préciser la salle ni l'intitulé exact des institutions lyriques aux dates des créations).

³⁴ « Avant-propos », Édouard-Auguste Spoll, *Mme Carvalho, notes et souvenirs*, Paris : Librairie des bibliophiles, 1885, p. 1.

l'esprit, qualité propre à la conversation française³⁵. Tout l'intérêt de cette musique vocale réside dans la subtilité avec laquelle on négocie les transitions, dans la pique ou la double entente qui peut transparaître çà et là, dans l'élégance de l'énonciation. D'où l'importance de réussir la « rentrée dans le motif », essentielle à sa réexposition dans un style pur (voir § 2.2a).

Quelles que soient les prédispositions, le goût se cultive. Selon quels principes ? Le témoignage direct du second plus grand ténor de la période étudiée ici vient éclairer ce point. Dans son *Carnet* rédigé au jour le jour, Gustave Roger (1815-1879) évoque « la nécessité [pour ses contemporains] d'aller à Paris étudier l'école française au point de vue du drame et de la comédie lyrique [...]. » Et de développer immédiatement la qualité qu'il s'agit d'acquérir par ce voyage d'étude, le défaut qu'il faut prévenir, la tendance à corriger :

« [Il faut se souvenir que] l'art lyrique ne consiste pas à donner avec plus ou moins de bonheur tel ou tel son, mais que la sonorité doit toujours être l'humble servante de l'idée. Les chanteurs allemands, plus encore que les nôtres, depuis Duprez, ont tout subordonné à la voix, non dans la variété intelligente de ses timbres, mais dans la puissance uniforme de son émission.³⁶ »

On voit ici que l'idéal n'est pas celui de la beauté physique du son (comme aujourd'hui) mais de l'expression juste et touchante *aux larmes*, jointe au « bon goût » impeccable – contre lequel il ne faut pas pêcher. Dans l'école française, on conserve une distanciation, une classe que le sentiment ne peut faire oublier tout à fait : l'expression juste sera sincère et extériorisée mais pas outrancière. C'est du reste le constat dressé par un mémorialiste se souvenant de la reprise du rôle de Mergy dans *Le Pré aux Clercs* d'Hérold³⁷ par Roger pour l'ouverture de la seconde salle Favart en 1840 :

« Il n'est peut-être pas d'œuvre [...] plus conforme par le ton du livret et le tour de la musique au caractère et au goût français. *La Dame Blanche* elle-même n'a pas, à un tel degré, cette allure élégante, cet accent, non pas héroïque, mais

³⁵ Voir Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 284-294.

³⁶ Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorff, 1880, p. 241.

³⁷ *Le Pré aux Clercs*, opéra-comique en trois actes de Ferdinand Hérold sur un livret d'Eugène de Planard, créé le 15 décembre 1832 à l'Opéra-Comique.

chevaleresque, qui fait de Mergy le type du Français brave, amoureux, loyal et vainqueur.³⁸ »

Toujours dans cette veine comparative, fruit de l'expérience d'un autre ténor éminent, nous trouvons un autre témoignage. Mario de Candia (1810-1883) nous fait traverser la Manche plutôt que le Rhin et nous renseigne sur l'intention théâtrale plus que sur sa réalisation sonore. Selon lui, un acteur français a une « école » acquise par l'étude des méthodes et usages communs, et donc peu d'originalité :

« On sait d'avance, étant donné une situation, les gestes que fera un Français, et le caractère qu'il imprimera à son rôle. Quelquefois, un artiste de génie s'affranchit des règles imposées et laisse triompher son individualité mais c'est extrêmement rare. [En Angleterre on trouve généralement un artiste chef de file et tous les autres sont des imitateurs]. En France, ce désavantage n'existe pas. L'école est sûre de former une moyenne qui se maintiendra à un niveau à peu près égal de siècle en siècle. Là, l'écueil ne peut être que la monotonie.³⁹ »

Cette propriété extraordinaire de l'école française, nous la détaillerons grâce à des dépouillements approfondis dans les archives du Conservatoire.

Quel arbitre final est juge du bon goût en matière de chant ?

En dehors des paragraphes qui seront consacrés à expliciter la fonction des chefs de chant, nous supposerons bien souvent un chanteur accompli, pouvant se passer des regards extérieurs et conseils qui pourtant accompagnèrent la plupart des artistes toute leur carrière durant (professeurs, personnes de confiance dans la salle). En revanche, nous placerons toujours le chanteur entre l'attente du public et l'invention du compositeur⁴⁰. Il faut préciser que les circonstances de création d'une œuvre lyrique sont particulièrement complexes. Sans refaire le tableau dressé par d'autres avant nous et en nous réservant d'approfondir la question vocale dans le corps de la thèse, nous citerons seulement ici une anecdote particulièrement éclairante sur ce point, rapportée par le chanteur Auguste Laget :

³⁸ Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique, la seconde salle Favart 1840-1860*, Paris : Flammarion, 1892, p. 28.

³⁹ Interview de Mario par Willert Beale in Judith Gautier, *Le roman d'un grand chanteur, Mario de Candia*, Paris : Fasquelle, 1912, p. yy.

⁴⁰ L'interprète est rarement pris en compte dans les études de référence consacrées à la sémiotique et la poïétique musicale (voir les diverses publications de Jean-Jacques Nattiez sur la sémiologie depuis *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : UGE, 1975).

« À force de voir, d'entendre, de comparer et de juger, un chef de claque, à défaut de connaissances spéciales, finit par posséder l'acquis indispensable pour apprécier sainement les choses du théâtre. Un jour, à une répétition des *Huguenots*, dont la reprise eut lieu pour la Cruvelli, celle-ci ayant exécuté un point d'orgue qui ne figurait pas dans la partition, Meyerbeer pria la cantatrice de vouloir bien supprimer ce trait. Auguste, qui était là, s'écria aussitôt : – Vous avez tort, monsieur Meyerbeer. – Vous croyez ? fit le maestro. – Oui, monsieur. – Mademoiselle Cruvelli, reprit doucement Meyerbeer, veuillez, je vous prie, maintenir le point d'orgue que vous venez d'exécuter. ⁴¹ »

Auguste n'est autre que le chef de la claque de l'Opéra, groupe de spectateurs plus ou moins rémunérés par le directeur du théâtre, le compositeur et les chanteurs pour applaudir au bon moment et sur commande. Fin connaisseur du public et de ses réactions, son opinion a un poids considérable lorsque le succès d'un nouvel ouvrage est en jeu. Savoir si une cadence est de bon goût, si elle sera appréciée, est tout à fait important car nous verrons que certains Aristarques sont très attentifs à la qualité du chant et à son maintien au cours du temps ⁴². Afin de répondre à cet impératif, Hervé Lacombe propose de considérer dès le stade de l'écriture le « bon sens » ⁴³ du compositeur, équivalent du bon sens de l'acteur cherchant un effet vocal *commandé* par la situation ; c'est aussi le sens des conseils dispensés par le maître en cours de déclamation lyrique. Il s'agit d'investir chacun d'une conscience artistique exercée avec la même mesure, proscrivant absolument « l'effet pour l'effet » ⁴⁴ dans le cadre d'une esthétique non pas réaliste mais rationnelle, mêlant un sens des proportions et une certaine construction rhétorique. Ce qui est produit soir après soir est alors le résultat d'une boucle entre intentions de l'artiste, impressions et attentes du public.

Le compositeur est donc tributaire à la fois des moyens vocaux et de la vision propre de ses interprètes, lesquels contribuent à renouveler sa musique, à la mettre au goût du jour. Le baryton Isidore Milhès (c1806 - après 1866) explique la distance entre la notation sur la portée et le résultat attendu d'un bon chanteur en 1854, avec force exemples notés ⁴⁵. Nous discuterons longuement des usages ou « traditions » en comprenant des partitions annotées et

⁴¹ Auguste Laget, *Le Chant et les chanteurs*, Paris : Heugel, 1874, p. 333.

⁴² Voir Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : Champion, 2005, p. 144-145.

⁴³ Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 267.

⁴⁴ Voir Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorff, 1880, p. 63-64.

⁴⁵ Voir par exemple dans Isidore Milhès, *Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854, l'articulation dans le grand air de *L'Ambassadrice* d'Auber (p. 72) et la cadence à trois du *Pré-aux-Clercs* d'Hérold (p. 94).

éditées (voir § 2.1d) ; signalons seulement ici qu'il est encore possible d'entendre un lointain descendant de l'« exécution plus moderne ⁴⁶ » des ornements, telle qu'exposée par Milhès, dans une interprétation discographique de l'air « Pour tant d'amour... » extrait de *La Favorite* de Donizetti par Jean Noté en 1906 ⁴⁷.

Composition et exécution étant deux parties de la rhétorique, le statut de l'artiste doit être assimilé à celui d'un co-auteur. On sait par ailleurs que le ténor Adolphe Nourrit collaborait avec les compositeurs et librettistes très tôt dans sa carrière : « Scribe, Auber, Rossini, Meyerbeer, s'en rapportaient souvent à sa jeune expérience, à la connaissance qu'il avait de lui-même, parce qu'on savait bien qu'en ajoutant à la valeur de son rôle on ajoutait aussi aux chances du succès [...]. ⁴⁸ » Nourrit alla notoirement jusqu'à écrire lui-même les paroles de son grand air dans *La Juive* d'Halévy ⁴⁹ pour assurer que les voyelles soient les plus confortables et sonores possible dans sa voix ⁵⁰ ; l'on citera plus loin les rapports de Cinti et Auber, laissant à une autre fois le soin d'étudier ceux d'Offenbach et Schneider. C'est durant la période que nous étudions que l'on observe les prémices de la « composition idéale », c'est-à-dire de la réalisation écrite *a priori* de son projet de la part du compositeur, avec Berlioz notamment, mais celui-ci part tout de même d'un vocabulaire existant, d'une connaissance organologique datée, et d'un repère qui est la conception théâtrale pratique et esthétique du moment.

Où se loge l'essence théâtrale du chant français ?

Si nous abandonnons dès à présent les aspects de la gestuelle et plus généralement de la mise en scène, parce que leur étude est réalisée par d'autres chercheurs ⁵¹, une dimension a

⁴⁶ Isidore Milhès, « Petits *portamenti* composés sur l'*appoggiatura* », *Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854, p. 31. Entendu à Paris au concert dès 1835, Milhès a débuté à l'Opéra-Comique dans *Zampa* en juin 1837 et publié une romance dans *Le Ménestrel* le 27 août de la même année. Le même journal signale encore deux succès dans ce genre le 5 janvier 1845. Sa carrière s'est déroulée principalement sur les scènes étrangères (voir François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édition, tome 6, Paris : Didot, 1867, p. 143).

⁴⁷ Disque Zonophone X-82474. *La Favorite*, opéra en quatre actes de Gaetano Donizetti sur un livret d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz, créé à l'Opéra de Paris le 2 décembre 1840.

⁴⁸ Fromental Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris : Lévy, 1863, p. 150.

⁴⁹ *La Juive*, opéra en cinq actes de Fromental Halévy d'après un livret original d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra de Paris le 23 février 1835.

⁵⁰ Voir Fromental Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris : Lévy, 1863, p. 166-167.

⁵¹ Sans nous interdire de prendre en compte la globalité de la prestation des acteurs-chanteurs et de l'environnement qui la porte lorsque cela est nécessaire à nos analyses, nous ferons fréquemment référence aux travaux de Charlotte Lorient pour le jeu, de Léa Oberti pour ce que l'on appellera plus tard la régie, de Rémy Campos et Aurélien Poidevin pour la scénographie, etc., plutôt que de nous écarter de notre sujet propre.

été écartée jusqu'ici que nous ne pouvons négliger plus longtemps : c'est celle du texte. Même si nous ne considérons que le texte prononcé et entendu, à l'exclusion du texte écrit sur lequel nous nous pencherons plus loin, force est de reconnaître que là aussi un méta-texte existe souvent. Il pourrait se systématiser comme une sorte de grammaire des éléments courants dans les livrets d'opéras, des situations convenues et des répliques idiomatiques. C'est la « matière littéraire poétique »⁵² ou « canevas » que nous désignons au côté des deux autres schémas organisationnels précédemment évoqués comme vecteurs conjoints de la théâtralité :

<i>théâtralité</i>	canevas	vocalité	rhétorique
<i>perception</i>	texte	chant	expression

Figure 1 – Les paramètres de la réception de l'action oratoire au théâtre lyrique

Ce n'est pas le lieu dans ce parcours liminaire de montrer l'agencement cohérent de ces divers éléments autour de l'axe emploi-personnage-intention, qui nous occupera ailleurs. Il est plus urgent de sonder la présence implicite d'une théorie des relations entre fiction et émotion, ou encore une théorie des passions, dont le point fondamental est l'articulation entre l'ordre esthétique et le domaine psychologique et moral. On pourrait probablement rendre apparente une filiation Descartes / Grétry pour expliquer les idées qui sous-tendent une bonne part du contenu des méthodes de chant au XIX^e siècle. Le théâtre musical que nous interrogerons le plus souvent avec pragmatisme a des racines profondes, que Catherine Kintzler nomme exactement une éthique⁵³. Nous emprunterons à d'autres auteurs des informations sur les courants littéraires et sociétaux qui régissent certains mouvements artistiques à grande échelle en nous contentant de préciser autant que possible leur influence dans notre domaine spécifique (quelle virtuosité naît du penchant pour l'exotisme, quelle vaillance gratuite vient d'une aspiration romantique à l'héroïsme, comment le progrès se loge-t-il jusque dans l'art du chant, etc.). Ce que notre investigation voudra explorer de première main, c'est le texte littéraire et musical comme compromis, non comme *donné*.

⁵² Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris : Minerve, 1991, p. 15.

⁵³ Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, op. cit., p. 28.

En faisant référence à la pensée de Heidegger, avec toutes les précautions que cela suppose de la part du profane que nous sommes en la matière ⁵⁴, nous dirons qu'aux yeux de l'artiste lyrique du XIX^e siècle, l'intention est plus « étante » que sa réalisation sonore. En effet, l'intention traverse les modes et les limites de l'exécutant, elle est plus stable dans le temps : deux exécutions sont fatalement dissemblables tandis qu'elles peuvent procéder d'un même emploi, d'un même code expressif, c'est-à-dire de la même interprétation. L'effet (pianissimo, parlé, rubato...) exigé par une raison rhétorique précise, ou le geste technique (trille, mise de voix...) imposé par le style d'une époque, seront réputés identiques à eux-mêmes quel que soit son degré de « réussite » sur le moment. C'est là selon nous la distinction entre exécution et interprétation : l'intention interprétative est perçue et goûtée même lorsque sa réalisation dans l'exécution est défectueuse. La basse Stéphen de La Madelaine (1801-1868) se souvient avoir entendu Weber interpréter sa propre musique en privé :

« Lorsque l'auteur lui-même exécute sa production avec cette voix enrouée et presque éteinte qui caractérise "une voix de compositeur", il écorche sa musique de manière à faire grincer les dents. Mais si cet indigent organe parvient à faire distinguer la contexture de la mélodie, son auditoire en rêve les effets ; il se fait tout de suite une idée assez nette de ce qu'elle pourrait devenir avec une exécution convenable ou tout à fait supérieure, et quelquefois l'imagination va au-delà de la réalité ⁵⁵. »

Le ténor Roger, spectateur d'*Othello* à l'Opéra de Paris, confirme la primauté de la pensée artistique sur les contraintes matérielles de son exécution : « Malgré les inégalités d'une voix rongée par la passion plus encore que par le temps, le style, la grande école ne disparaissent point, et [Duprez] trouve dans ses défaillances mêmes le moyen de rester pur. ⁵⁶ » Le 3 août 1848 au Théâtre-Italien de Londres, pour remplacer son collègue Mario souffrant, le même Roger débute au pied levé dans le rôle de Raoul des *Huguenots* qu'il n'a jamais chanté : « Je ne savais pas trop mon cinquième acte ; mais j'ai remplacé quelques passages de chant par une pantomime noble et bien sentie. ⁵⁷ » Ainsi, l'absence de paroles et de musique elle-même n'empêche pas la continuation de son discours lyrique !

⁵⁴ Nous nous appuyons ici sur la lecture du professeur de philosophe Luc Ferry.

⁵⁵ Stéphen de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, vol.1, Paris : Albanel, 1868, p. 58-59.

⁵⁶ Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, op.cit., p. 183-184.

⁵⁷ Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorff, 1880, p. 85.

Ces exemples extrêmes ne doivent pas nous empêcher de traiter le domaine du texte, cette fois à l'échelle du mot comme élément de caractérisation du chant français. La langue est, comme tout le reste, naturellement acclimatée au système de production local. Les tournées des grands artistes parisiens hors du territoire national prouvent l'importance de l'adaptation au public : Roger chante en allemand ⁵⁸ et en russe ⁵⁹, Hervé en anglais, et c'est toujours du chant français. Ou n'en est-ce plus tout à fait ? Valider ou infirmer cette hypothèse impliquerait une réflexion sur le transfert culturel, la prosodie des traductions, les esthétiques lyriques nationales européennes tant du point de vue de l'interprétation que de la composition et de la réception, bref, une étude plus approfondie, que nous ne mènerons pas dans le cadre de la présente thèse.

Quel français chantait-on à cette époque ?

Lorsque l'on chante en français, c'est dans une langue normalisée, presque sacrée, celle de l'art ⁶⁰. Elle a son Saint-Siège l'Opéra (qui est aussi son Académie), son séminaire le Conservatoire, ses temples partout où l'on trouve un théâtre. Il est très facile de documenter la prononciation chantée du français à l'époque romantique car, jusqu'au début du xx^e siècle, la lecture à haute voix était la première priorité pour les nouveaux élèves en chant au Conservatoire. Le témoignage des artistes étrangers vient confirmer qu'il ne s'agissait pas uniquement de réformer les accents régionaux et d'apprendre à rouler le R correctement :

« Le français chanté est une étude en soi, différente de celle du français parlé. [...] Je l'ai faite auprès de Jean de Reszké en étudiant les rôles de Manon, Marguerite et Mignon, cependant que le régisseur général de l'Opéra-Comique m'enseignait Mélisande en parallèle. Ainsi c'est au tout début de ma formation que j'ai appris la place correcte des phonèmes français chantés dans la cavité buccale. ⁶¹ »

⁵⁸ Voir Jules Lovy, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 11 juillet 1852, p. 3.

⁵⁹ Voir Jacques-Léopold Heugel, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 8 mars 1874, p. 110.

⁶⁰ Ces lignes sont la transposition presque immédiate d'un passage de l'introduction faite par Marc Fumaroli à ses *Trois institutions littéraires* (Paris : Gallimard, 1994).

⁶¹ « *French, for singing purpose, is a study on its own, and not the same as spoken French. [...] I studied it with Jean de Reszké while learning the roles of Manon, Marguerite and Mignon, and at the same time I was being taught Mélisande by the régisseur-général of the Opéra-Comique. It was at this early stage in my training that I learned to place the French language correctly in my mouth for singing purposes.* » (Maggie Teyte, *Star on the door*, Londres : Putnam, 1963, p. 54-55).

Pour établir les voyelles pures, l'enseignement oral était nécessaire ; aussi, nous serons amené à discuter de manière récurrente des « ouvertures » et du nombre de degrés à distinguer ([e], [ə], [ɛ],... notés selon leur orthographe française courante é, e, è, ê...) pour rendre le chant intelligible, selon les timbres de voix. En revanche, concernant le choix de la voyelle exacte et l'articulation correcte des consonnes selon les mots et leur enchaînement, de nombreux traités énumèrent les défauts courants et les moyens d'y remédier, ainsi que l'usage courant pour les mots rares et toponymes présents dans les livrets, ou encore les liaisons à faire et à éviter. Un travail spécifique, sur lequel nous reviendrons, devait permettre au texte de porter loin malgré les contraintes liées au chant. Alexis de Garaudé (1779-1852) rappelle ainsi que la diction dans la conversation – ou même dans la déclamation parlée – est insuffisante pour le chanteur lyrique :

« Peut-être aussi, dans les leçons de Chant, ne réfléchit-on pas assez que l'émission vocale atténue beaucoup l'articulation des phrases où dominant les consonnes ? Celles-ci pourraient produire une netteté suffisante dans le *langage parlé*, mais il n'en est plus de même lorsqu'on les chante. Il faut y apporter bien plus de soin, et souvent doubler en quelque sorte ces consonnes, sans quoi leur véritable et bonne articulation ne parviendrait pas au fond d'une grande salle ⁶². »

Les déformations de la parole reposent le plus souvent sur des solutions pragmatiques (voir § 1.2b), mais elles sont parfois élevées au niveau de préceptes esthétiques, comme par le chanteur et théoricien Jules Lesfauris (fl. 1852-1875) :

« La loi de l'unité s'applique évidemment aussi à la prononciation [...] la voix chantée existe par elle-même ; c'est elle qui doit mettre en évidence l'idiome, qui nous le montre sous la forme du beau, c'est-à-dire dans l'unité ; prononcer les lettres comme dans l'usage ordinaire, c'est rompre l'unité ; c'est changer la voix chantée en voix ordinaire, et incliner, nous ne saurions trop le dire, vers la trivialité ou l'exagération, dès qu'il s'agit de déployer une certaine puissance de voix ⁶³. »

La continuité avec le XVIII^e siècle est immédiate, si l'on tient compte de la distance qui séparait déjà le parler du déclamer et le déclamer du chanter, en particulier pour la

⁶² Alexis de Garaudé, *52 études ou exercices de prononciation et d'articulation dans le chant français*, Paris : L'Auteur, 1846, p. 5.

⁶³ J. Lesfauris, *Unité de la voix chantée ou explications sur l'École de Voix, l'École de Musique et de Chant, et la forme du Beau*, Paris : Remquet, 1854, p. 29.

nasalisation ⁶⁴. Nous verrons que le travail sur les voyelles, en particulier sur le E muet, est une constante du chant français à grande échelle ⁶⁵.

Pourquoi parler d'une époque de Gilbert Duprez ?

Si nous nous attachons prioritairement à la destinée des ténors, alors que les mêmes années voient l'avènement de sopranos à roulades de plus en plus aigus et le développement du répertoire pour les contraltos ⁶⁶ – grâce aux créations de Rosine Stoltz (1815-1903) et Pauline Viardot (1821-1910), notamment –, c'est parce qu'elle semble plus essentielle aux contemporains. Flaubert consacre un chapitre entier de *Madame Bovary* à la description d'une soirée au Théâtre des Arts de Rouen et, de tous les artistes, c'est le ténor qui impressionne le plus Emma : « Edgard, étincelant de furie, dominait tous les autres de sa voix plus claire ⁶⁷. » *A fortiori*, un grand ténor enlève la réussite du spectacle ; « Duprez est un Atlas qui portera longtemps sur ses épaules tout le ciel étoilé de l'opéra ⁶⁸ », prédit Théophile Gautier dès les premiers succès parisiens du chanteur. Il n'y a pas que les spectateurs qui mettent Duprez sur un piédestal ; l'exemple du ténor faisait autorité dans la profession. Roger lui-même se souvient avoir « cité Duprez comme notre modèle à tous ⁶⁹ » à un collègue dont le goût artistique était défectueux.

⁶⁴ Nous nous appuyons sur Nicole Rouillé, *Le Beau Parler français*, Sampzon : Delatour, 2008, p. 73, pour affirmer que la nasalisation en fin de voyelle, geste vocal cité par certains théoriciens à propos de diction parlée, n'a pas sa place dans le chanter des professionnels au Grand siècle.

⁶⁵ Voir les corrections fréquentes de diction énumérées par Jacqueline Bonnardot (†2013) in *Revue de l'Afpc*, n° 2, novembre 1997, p. 32-33. Proches de celles décrites dans les traités du XIX^e siècle, elles sont encore complètement d'actualité dans notre expérience en 2010-2015.

⁶⁶ Voir Marco Beghelli et Raffaele Talmelli, *Ermafrodite armoniche*, Varese : Zecchini, 2011. Le registre de contralto est également intéressant du point de vue du genre, ainsi qu'en témoigne le fameux poème de Théophile Gautier : « Que tu me plais, ô timbre étrange, / Son double, homme et femme à la fois, / Contralto, bizarre mélange, / Hermaphrodite de la voix » (*Émaux et Camées*, Paris : Didier, 1852, p. 54). La rareté de cette voix n'est d'ailleurs pas sans incidence sur la destinée des ténors : « Quant aux Contraltos, la France possède très peu de ces voix [...] et c'est l'absence de cette voix dans les chœurs qui force le compositeur de recourir aux ténors pour remplir l'intervalle, et d'écrire pour eux des parties trop hautes qu'ils ne peuvent chanter sans crier et sans se fatiguer, même au grand risque de se briser l'organe. De plus, cette manière de procéder détruit l'équilibre et l'ensemble des voix, et cause un effet désagréable, en ce que les ténors prédominent beaucoup trop par suite de leurs efforts inévitables » (Auguste Panseron, « Préface », *Méthode de vocalisation pour Basse-taille, Baryton et Contralto*, Paris : l'Auteur, 1841.).

⁶⁷ Gustave Flaubert, « Madame Bovary (suite) », *Revue de Paris*, 15 novembre 1856, p. 558.

⁶⁸ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig : Hetzel, 1858, p. 18.

⁶⁹ Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorff, 1880, p. 64.

Le violoniste et chef d'orchestre Ernest Deldevez (1817-1897) parle même de « Révolution ⁷⁰ » et cela nous invite à considérer une rupture, et aussi à identifier les éléments de continuité de part et d'autre de la période envisagée. En effet, nous avons souhaité une « périodisation ⁷¹ » fondée sur le critère de la permanence d'un concept théorique et non un simple découpage chronologique entre événements. Très critique envers les dérèglements engendrés dans toutes les parties (tempi, coupes, autorité du chef) par Duprez, Deldevez s'attache à montrer que ce phénomène n'était que passager et n'a pas influencé l'évolution de l'art lyrique à l'échelle du siècle puisqu'on peut lire une progression continue du sentiment dramatique (c'est-à-dire de l'esthétique des livrets et de la musique) vers ce qu'il appelle le « drame-opéra » et l'émergence graduelle de la nouvelle vocalité des ténors en alignant respectivement sur le papier les œuvres et les autres interprètes importants sur une période qui dépasse l'activité de Duprez de part et d'autre. Or, selon nous, ce n'est pas en tant qu'interprète hors du commun que Duprez a marqué son temps, mais plutôt en tant que modèle et pédagogue.

Ne parvenant pas à obtenir un engagement satisfaisant à l'Opéra-Comique, Duprez part pour l'Italie avec sa femme en décembre 1828. Là-bas ils chantent beaucoup, sa voix s'étoffe, et il crée plusieurs œuvres importantes ⁷² ; le ténor revient donc conquérant, et peut prétendre à un contrat très avantageux à l'Opéra. Qu'apporte-t-il au juste à son retour en France ? Nous aurons tout loisir de revenir sur l'évènement marquant, son début dans *Guillaume Tell* le 17 avril 1837, pour discuter la réalité des faits (voir § 2.1b). Ici, c'est plutôt leur influence, et même leur récupération qui nous importe. Aussitôt qu'il paraît comme premier ténor à l'Opéra, Duprez fait école. Non seulement Cherubini veut immédiatement lui confier une classe au Conservatoire ⁷³, mais sa prestation génère une véritable mode : « Duprez, dès son arrivée à Paris, a exercé une grande influence sur tous les autres chanteurs. Tout le monde a voulu l'imiter ⁷⁴. » Si *l'ut de poitrine* ⁷⁵ est une marque distinctive

⁷⁰ Ernest Deldevez, *Le Passé à propos du présent*, Paris : Chaix, 1892, Chapitre 8, « Notes et critiques – [17]89 du chant », p. 65.

⁷¹ Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, op. cit., p. 11.

⁷² Après avoir débuté avec succès dans *Il Pirata* de Bellini à Turin en 1830, Duprez assure la création italienne de *Guillaume Tell* de Rossini (en italien) à Lucques en 1831. C'est ensuite qu'il crée pour Donizetti les rôles d'Ugo dans *Parisiana* à Florence en 1833, d'Enrico dans *Rosmonda d'Inghilterra* dans la même ville en 1834, puis d'Edgardo de *Lucia di Lammermoor* à Naples en 1835.

⁷³ Duprez est nommé une première fois professeur de chant à partir du 1^{er} janvier 1838 par arrêté du 31 mai 1837 (voir Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 442).

⁷⁴ Léon et Marie Escudier, *Études biographiques sur les chanteurs contemporains*, Paris : Tessier, 1840, p. 176.

que beaucoup s'attachent à essayer de reproduire, nous verrons que c'est davantage par sa « voix parfaitement pure, égale et sonore ; une prononciation excellente, une déclamation extraordinaire ⁷⁶ » que l'artiste s'est imposé. La nouveauté technique existe ; elle réside dans un certain emploi de la voix sombrée (voir § 3.1c), et plus tard une esthétique de voix « salie » ⁷⁷ que nous pourrions qualifier de « romantique », si l'on établit une correspondance avec le jeu Shakespearien récemment introduit à Paris ⁷⁸. Pourtant, son nom est irrémédiablement attaché à sa prestation dans *Guillaume Tell*, et particulièrement à ses aigus en force, comme s'en désole son ami journaliste Théophile Sylvestre :

« Bien des gens n'ont vu Duprez que dans cet *ut* de poitrine, qui, après tout, n'avait pas pour lui plus d'importance que n'en a pour l'architecte d'une cathédrale le coq de fer planté à l'aiguille du clocher. Les gens de goût tressaillaient et pleuraient, à ses plus doux passages ; le troupeau, lui, n'entendait, n'attendait que l'*ut* ⁷⁹. »

Malgré tout, ce qui frappe l'imagination, c'est le mythe de l'*ut*, lequel va entraîner une compétition entre ténors et une surenchère d'aigus en force. En poursuivant l'*ut* puis l'*ut* dièze ⁸⁰, les chanteurs valident une raison instrumentale sans objectif expressif, une augmentation des moyens sans fin. Le premier ténor apparaît alors comme un véritable phénomène qui concentre – depuis peu dans l'histoire du genre opératique – une grande partie de l'intérêt dramatique et aussi une dimension tout à fait spectaculaire ⁸¹. Pourtant,

⁷⁵ « *Ut* de poitrine » est une expression qui désigne l'émission par un chanteur du do4 (environ 523 Herz) en employant le mécanisme vocal 1, par opposition à une émission plus douce en voix de tête, basée sur le mécanisme 2, ou a une solution intermédiaire, les voix mixtes (voir Robert Expert, *Voix de poitrine et voix de tête : quelle pédagogie aujourd'hui ?*, mémoire de pédagogie sous la direction de Martine Kaufmann, CNSMDP, 2007, p. 17 -20).

⁷⁶ Édouard Monnais, « Débuts de Duprez dans *Guillaume Tell* », *Revue et gazette musicale de Paris*, 19 avril 1837.

⁷⁷ Voir Marie-Pierre Lassus, *La voix impure ou Macbeth de Verdi*, Paris : Klincksieck, 1992. Voir aussi la thèse de Ruben Vernazza, *Verdi, Muzio et les réformes du Théâtre-Italien de Paris*, thèse, Alessandro Di Profio dir., Université de Tours, [2015].

⁷⁸ Voir Céline Frigau Manning, « Shakesperiennes. Harriet Smithson et Maria Malibran sur la scène romantique », Yves-Michel Ergal et Michèle Fink dir., *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg : PUS, 2014, p. 25-40. Berlioz fait d'ailleurs remarquer à propos du jeu d'acteur de Duprez que « Mlle Mars et Mme Berlioz (miss Smithson) [...] ont trouvé sa pantomime naturelle et toujours distinguée, sa tenue de scène parfaite, et la composition générale du rôle d'Arnold des plus remarquables » (Hector Berlioz, *Feuilleton du Journal des Débats*, 19 avril 1837), ce qui, venant d'une actrice shakespearienne, confirme la parenté d'esprit.

⁷⁹ Théophile Sylvestre, « G. Duprez, étude d'après nature », Gilbert Duprez, *La mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*, Paris : Chaix, s.d. [1858], p. XII.

⁸⁰ Voir Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 48.

⁸¹ « Le public attend surtout le débutant à certaine note escarpée qui donnera la valeur, non de son talent de musicien, mais de sa force musculaire et de l'énergie de son gosier. [...] Le chanteur se prépare, gonfle ses

un peu comme Maria Callas (1923-1977) est restée célèbre pour sa gestuelle très directement inspirée de la tradition qui venait à peine de disparaître des scènes⁸², la majeure partie de l'art de Duprez naît probablement de l'enseignement rhétorique dispensé par Alexandre Choron (1771-1834), c'est-à-dire qu'il fait en somme du neuf avec du vieux. De plus, ce qui a changé n'est pas imputable à Duprez, ou du moins pas à lui seul. Comme le fait remarquer Kimberly White, les années 1830 représentent un tournant majeur pour l'esthétique vocale française, avec un renouvellement du « personnel chantant » à l'Opéra⁸³ et les grandes heures de Cinti, Nourrit et Levasseur qui avaient tous eu, comme Duprez, une formation ou une pratique italienne forte⁸⁴. La transition assurée et ces artistes partis, la synthèse des influences est faite et peut se développer en un style national⁸⁵. Ce paradoxe de fausse amnésie se retrouve constamment dans la période qui suit : nous montrerons que la pédagogie est conservatrice mais ses théorisations influencées par l'idée de progrès (voir § 1.2b) ; que l'exécution se nourrit de traditions mais subit des modes (voir § 2.2d).

En nous acheminant vers la fin de notre période ce sont d'autres questions qui se posent. Il faudrait montrer la fin d'une pratique ou son altération. Alors qu'une nouveauté, facilement repérable sur l'axe chronologique, irradie progressivement dans toutes les pratiques, une mode finissante ne s'éteint que progressivement. Comment mesurer ce déclin ? Le meilleur marqueur de l'époque de Gilbert Duprez est peut-être l'usage de la voix de tête. Celui-ci est bien encadré entre deux exemples très révélateurs : d'une part, un

poumons de tout l'air qu'ils peuvent contenir, ferme les poings à défaut de tremplin, recommande son âme à Dieu (il peut mourir de la rupture d'un vaisseau dans cet effort suprême), prend son élan et pousse la note excentrique. » (Oscar Comettant, *Musique et musiciens*, Paris : Pagnerre, 1862, p. 81).

⁸² Charlotte Lorient cite à propos de la persistance de gestes anciens au XIX^e et à l'orée du XX^e siècle la thèse d'Anne-Laetitia Garcia, *Maria Callas en acte : étude historique et rhétorique d'une actio opératique*, Gilles Declercq dir., Université Paris 3, 2008.

⁸³ Kimberly White, *The Cantatrice and the profession of Singing at the Paris Opera and Opera-Comique 1830-1848*, thèse, Steven Huebner dir., Université McGill, 2012, p. 115.

⁸⁴ « Dérivis avait fui devant les vocalisations importées à l'Opéra et avait été remplacé par Levasseur, enlevé au Théâtre-Italien [...] et rentrant brillamment, par le beau rôle de Moïse, à l'Opéra français, où il avait d'abord débuté » (Fromental Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris : Lévy, 1863, p. 146-147). Adolphe Nourrit, quoique formé par Garcia père, n'avait pas une vocalisation aisée et Rossini dut simplifier ses rôles (*ibidem*). La biographie de Laure Cinti-Damoreau est l'objet d'un long développement dans notre deuxième chapitre. Il faut souligner que l'émission des aigus en force n'entrant pas dans les canons de l'époque, les chanteurs n'étaient pas formés à ces « excentricités ». Duprez a étudié cette technique lors de son séjour en Italie auprès de son aîné Donzelli, qui pratiquait l'émission en voix sombrée jusqu'au *sol* (voir Maurizio Modugno, « Domenico Donzelli e il suo tempo », *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 18, n° 2, 1984, p. 208).

⁸⁵ « Si l'on mettait les deux genres ensemble, est-ce qu'on n'aurait pas ce qu'il faut ? » demande Marinette dans un opéra-comique d'Hoffmann terminé par Léon Halévy, scène 11 (Fromental Halévy, *Le Dilettante d'Avignon*, Paris : Vente, 1829, p. 25).

contre-ténor entendu par le compositeur Adolphe Adam qui étonne beaucoup⁸⁶ ; d'autre part, les comptes rendus affirmant que Roger chantait à moitié en faucet⁸⁷ son rôle dans *L'Aïeule* de Boieldieu fils en 1841⁸⁸. Il faut se référer à l'interprétation de Fra Diavolo par Nicolai Gedda (1925-) ⁸⁹ pour comprendre cette dernière indication, puisqu'il s'agit effectivement dans un cas comme dans l'autre d'imiter un personnage féminin dont le héros prend la voix pour contrefaire un duo avec lui-même. On verra plus bas que la couleur caractéristique du ténor léger d'opéra-comique ou ténorino, telle que Duprez l'avait embrassée en débutant dans *La Dame blanche*⁹⁰ avant de partir pour l'Italie, tombe justement en désuétude vers 1871, au moment où il s'exile à Bruxelles et cesse définitivement d'enseigner en France – car à son retour il confie la direction de son école à son fils. Enfin, si l'avènement d'une nouvelle pratique dominante peut servir de signal, il reste délicat de déterminer le point de bascule d'un univers à l'autre.

Comment qualifier le chant de cette époque ?

On peut considérer que le chant de l'époque de Duprez constitue une transition entre le chant rossinien (dont le symbole serait le baryténor à la David ou Garcia, usant couramment du faucet) et le chant wagnérien (le baryton Melchissédéc est un des premiers tenants du registre unique, avant l'avènement d'Édouard de Reszké). Il ne paraît pas possible de rattacher l'époque intermédiaire à un compositeur en particulier, faute de figure dominante, ou justement parce que trop de directions différentes sont explorées simultanément – quoique contemporains, Adam, Halévy, Meyerbeer et Donizetti (voire Verdi) peuvent tous passer pour des chefs de file prolixes. Ce sont donc les chanteurs qui donnent une certaine cohérence à des tendances compositionnelles opposées (par exemple Auber/Berlioz).

⁸⁶ « Une espèce d'être amphibie nommé M. Béfast, qui chante sur la clef d'*ut* première ligne et qui pourtant, à ce qu'on assure, est marié, ce qui est possible, et, de plus, père de trois enfants, ce qui me paraît fort invraisemblable. » (Adolphe Adam, lettre datée du 6 janvier 1845, reproduite dans « Lettres sur la musique française (1836-1850) », *La Revue de Paris*, 1903, citée d'après la réimpression, Genève : Minkoff, 1996, p. 162-163).

⁸⁷ « Il a surtout excité le fou-rire en chantant à lui seul un duo dans lequel les deux sexes sont alternativement imités au moyen du fausset et de la voix de poitrine » (E.V., « L'Aïeule », *Le Ménestrel*, 22 août 1841, p. 1). L'orthographe « faucet » est choisie pour être spécifique à ce répertoire (voir § 3.1b). On prononcera aussi trille comme ville pour bien faire sentir qu'il s'agit de l'agrément français du XIX^e siècle (voir *infra*).

⁸⁸ *L'Aïeule*, opéra-comique en un acte d'Adrien Boieldieu sur un livret de M. de Saint-Georges, créé le 17 octobre 1841 à l'Opéra-Comique.

⁸⁹ *Fra Diavolo*, 2 disques 33 tours, Boulogne-Billancourt, EMI / Pathé Marconi, 1984 / HMV 2700683 : PM 625.

⁹⁰ *La Dame blanche*, opéra-comique en trois actes de François-Adrien Boieldieu sur un livret d'Eugène Scribe, créé le 10 décembre 1825 à l'Opéra-Comique.

Finalement, aucun adjectif ne se détache pour qualifier l'époque, et il est difficile d'y attacher une typologie vocale unique. Ce problème est très directement lié à celui de la postérité de Duprez lui-même, une légende bien vite revue et corrigée.

Le savoir et la tradition dont Duprez était dépositaire, ainsi que l'expérience considérable qu'il avait accumulée dans les théâtres européens ⁹¹ faisaient de lui un maître respecté ⁹². Comme Manuel Garcia père, il a fait de sa fille une cantatrice célèbre et de son fils un pédagogue qui a continué sa tâche. Bien qu'ayant quitté le Conservatoire, c'est en qualité de professeur de chant ⁹³ que Duprez reçoit la légion d'honneur en 1872 – et non de compositeur, comme il le laisse entendre dans ses *Souvenirs* ⁹⁴. De plus, la figure de Duprez s'avère avoir été fort maltraitée par l'historiographie. Lorsqu'Alix Lenoël-Zewort, un musicographe des années 1900, se penche sur les grandes méthodes de chant françaises du siècle précédent afin d'en expliquer les qualités respectives, son jugement est sans appel : « Duprez a *fait époque*. Il a introduit en quelque sorte la passion italienne dans l'art français, mais les moyens employés par lui, et qui lui ont réussi, ne doivent pas *faire école* ⁹⁵. » Le discrédit complet jeté sur l'héritage de Duprez intervient ici après sa mort, alors qu'en 1868, on retenait encore des premiers pas de Duprez sur la scène de l'Académie royale de musique l'avènement d'une méthode propre à être intégrée au bagage commun :

« Duprez débutait dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*. D'abord étonnés, les spectateurs furent bientôt éblouis, subjugués par la puissance de l'organe, la largeur du style du nouveau ténor : la manière ample dont il disait le récitatif était une innovation. Une nouvelle école de chant était née ⁹⁶. »

⁹¹ Voir les références dont se justifie Duprez pour établir l'autorité de sa méthode de chant imprimée (Gilbert Duprez, *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, p. 1).

⁹² « Je n'ai pas entendu le grand ténor, je ne l'ai connu que vieux et alors qu'il ne professait que peu dans son théâtre de la rue Condorcet. Je le regardais avec respect et vénération, comme on regarde une relique » (J.-M. Mayan, *Les Guêpes du théâtre*, Paris : Bonvalot-Jouve, 1906, p. 152).

⁹³ Voir le matricule reconstitué dans F-Pan, Série LH 860 61. Sur les acteur décorés jusqu'en 1890, voir Pierre Larousse dir., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, deuxième supplément*, Paris : Administration du Grand dictionnaire universel, 1890, p. 872.

⁹⁴ Voir Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Calmann Lévy, 1880, p. 230-231.

⁹⁵ Alix Lenoël-Zewort, « Le chant et les méthodes : Duprez », *Revue musicale*, 1905, p. 241.

⁹⁶ Nérée Desarbres, *Deux siècles à l'Opéra, 1669-1868, chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, Paris : Dentu, 1868, p. 95.

Nous avons montré ailleurs⁹⁷ comment Duprez fonda une école spéciale de chant, les techniques qu'il y enseigna, et comment il transmet progressivement à son fils la direction de cette entreprise qui vit passer de très nombreux élèves – dont plusieurs occupèrent une place de premier plan au niveau national ou international jusqu'au tournant du siècle. Il est à ce titre très étonnant de constater que l'auteur du dossier de la *Revue musicale* du 1^{er} juin 1905 limite la carrière du musicien à ses années de scène (1825-1849). Passant sous silence le récit très romancé des jeunes années de Duprez dans le dictionnaire de Larousse⁹⁸, nous notons que le supplément à la *Biographie universelle* de Fétis⁹⁹ ne présente plus Duprez comme un ancien chanteur mais en sa qualité « professeur renommé¹⁰⁰ ». C'est probablement la mutation du goût et des techniques dans le chant français et italien qui provoque le rejet de l'univers vocal de Duprez. Plutôt que de dénigrer son nom, les grands pédagogues attendent sa disparition pour récupérer sa gloire au profit de leurs méthodes. La pratique de Duprez est alors réinterprétée à la hâte pour faire correspondre son immense succès à une préscience du vérisme qu'en réalité il ne souhaitait même pas cautionner :

Trop artiste et trop fort, trop expert en musique,
Pour nier des nouveaux les différents talents,
Il me faut expliquer mon amère critique,
Et, comme ancien chanteur, mes griefs désolants.¹⁰¹

Il semble délicat de réviser le sort que la légende a fait à Duprez en utilisant son nom comme figure de proue : cela porte à confusion. Ainsi, il nous est souvent arrivé, lorsque nous exposions brièvement à l'oral le thème de nos recherches, de nous voir répondre « Ah oui, c'est l'inventeur du contre-ut, n'est-ce pas ? ». Pour rétablir une vision historique plus

⁹⁷ Voir Pierre Girod, *L'Art du chant de Duprez : Voix perdue ou voies oubliées ?*, mémoire, Rémy Campos dir., CNSMDP, 2011, p. 24-29.

⁹⁸ Voir Pierre Larousse dir., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 4, Paris : Administration du Grand dictionnaire universel, 1870, p. 1419-1420.

⁹⁹ Comparer François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édition, Paris : Firmin-Didot, 1866, tome 3, p. 90-91, et Arthur Pougin dir., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / Supplément et complément*, tome 1, Paris : Firmin-Didot, 1878-1881, réédition par Claude Tchou, Paris : La Bibliothèque des Introuvables, 2001, p. 314-315.

¹⁰⁰ Jules Ruelle, « Paris. – Correspondance particulière », *Le Guide musical*, 17 et 24 août 1865.

¹⁰¹ Gilbert Duprez, « Post-scriptum », *Sur la voix et l'art du chant : essai rimé*, Paris : Tresse, 1882, p. 22. Le désintérêt de Duprez pour le répertoire germanique précède le wagnérisme, selon le témoignage de son cadet Stockhausen qui stipule dès février 1855 qu'il « n'aime pas la musique allemande et dit que ce n'est pas animant ! » (Geneviève Honegger, *Jules Stockhausen, Itinéraire d'un chanteur à travers vingt années de correspondance 1844-1864*, Lyon : Symétrie, 2011, p. 176).

proche de la réalité du chant à l'époque de Duprez, il apparaît donc profitable de baptiser cet intervalle de temps d'une manière qui lui confère une certaine cohérence et permette de l'envisager sans prendre le point de vue du chant rossinien déclinant ni celui du chant wagnérien naissant. Notre choix s'est porté sur l'adjectif « romantique », puisque ces années, suivant de près l'avènement du grand opéra et durant lesquelles se rencontrent les activités de Berlioz et Gounod, forment une période à laquelle on a souvent fait référence comme le romantisme musical. Nous sommes bien conscient que cette dénomination ne coïncide pas avec les usages historiques du terme, que les travaux d'Emmanuel Reibel ¹⁰² ont clarifiés, mais elle est assez cohérente avec le positionnement (beaucoup plus diffusé en dehors des seules sphères universitaires) de la fondation Palazetto Bru Zane – Centre de musique française romantique, et l'intitulé de journées d'étude comme « Le siècle romantique », partie centrale d'un colloque organisé à l'Opéra-Comique le 20 mars 2015 pour célébrer le tricentenaire de l'institution.

Dans notre étude, « romantique » signifiera exclusivement « caractéristique de l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871) », « romantisme lyrique » sera synonyme de « œuvres de l'époque de Gilbert Duprez ». Quant aux « ténors romantiques », ce seront à la fois des hommes, des emplois et des typologies vocales contemporains de l'époque de Gilbert Duprez. Nous allons cependant, au fil de la thèse, passer graduellement d'un critère totalement externe (les bornes chronologiques) vers une définition par des critères internes (les caractéristiques stylistiques, esthétiques et techniques du chant). Au départ, tout chant de cette époque sera regardé comme « romantique », mais il sera peu à peu possible de repérer un chant non-romantique ou des éléments déviants du strict chant romantique à l'époque romantique. Sans être un objectif de notre travail, c'est un enjeu pour sa reconnaissance ultérieure, et surtout un moyen de distanciation vis-à-vis des sources : au lieu de confondre nos idées avec les indices que nous relevons, il sera possible de les mettre en tension pour faire mieux apparaître la part de subjectivité dans le tableau que nous dresserons.

¹⁰² Voir Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue romantique*, Paris : Fayard, 2013.

Pourquoi parler de mutations du ténor romantique ?

Le terme « mutation » peut se comprendre de deux manières. Il s'agit d'abord de décrire comment un nouvel élément, apparu dans le « génome » des ténors, se propage dans la population des chanteurs et fait progressivement dévier l'esthétique lyrique, tant du point de vue de l'interprétation que de la composition, grâce à l'apparition de moyens techniques nouveaux et à la disparition de topiques musicaux anciens. Il s'agit ensuite de décrire la manière dont l'idée de « ténor romantique » évolue au fil du temps, c'est-à-dire comment la typologie idéale du 1^{er} ténor mue pour coller toujours à la conception moderne du héros lyrique et rester au goût du jour. Ainsi, on peut considérer qu'en 1836, le ténor romantique, c'est Nourrit ; mais à partir de 1837, Duprez, Roger, Montaubry, et d'autres, revêtent chacun à un moment donné le maillot de 1^{er} ténor français par excellence. De plus, comme nous l'avons vu dans le cas de Duprez, la légende tord et dépasse la réalité, et c'est cette référence rêvée qui va continuer de s'altérer jusqu'à donner naissance au ténor lyrique. La transformation est progressive, et nous verrons que la typologie vocale considérée comme idéale pour un répertoire donné évolue non seulement entre 1837 et 1871, mais aussi *a posteriori*. Le ténor associé au répertoire romantique ne cesse de changer de définition, aujourd'hui encore.

Le mouvement se décompose en une multitude de « mutations », que nous voulons traquer. Nous voulons isoler les mutations successives ou parallèles qui font évoluer les ténors de la fin du XVIII^e siècle (haute-contre ramiste essentiellement attachée à la déclamation syllabique, Trial bouffon à la voix souvent défectueuse, baryténor mozartien substitut des castrats) en un ténor unique. Ce sont à la fois des mutations techniques, dont les principes se répandent progressivement dans les autres voix, et des mutations esthétiques, dont les conséquences se font sentir sur les genres lyriques. Pour chaque « locus », il faudra déterminer quel est l'allèle récessif et quels sont les allèles codominants ; c'est-à-dire que pour chaque potentialité vocale offerte par les partitions, il faudra repérer quels choix techniques disparaissent, coexistent ou s'imposent dans l'esprit des chanteurs et dans l'oreille du public.

Comment tenir compte de la diversité des pratiques sans s'éparpiller ?

On trouvera souvent des voix discordantes, et c'est ce foisonnement d'idées sur le chant qui a permis la récupération plus ou moins falsifiée d'écrits célèbres par les théoriciens ultérieurs voyant chacun midi à sa porte. On pourrait notamment dénoncer la très nette surreprésentation de la méthode de Garcia fils dans la littérature. Qui plus est, c'est souvent pour son discours scientifique qu'on y fait référence, en laissant de côté les éléments hérités de Garcia père, ceux qui font justement aux yeux des contemporains la valeur du traité original. Finalement, la citation immuable des mêmes phrases tirées de leur contexte aggrave la méconnaissance des principes du chant romantique par les professeurs... et le peu de considération pour les textes méconnus s'entretient de lui-même. Ainsi, les écrits sur le chant les plus lus au xx^e siècle isolent dans la masse des traités anciens un corpus très restreint¹⁰³ sans jamais réévaluer sa pertinence. Alors que l'état de conservation des volumes originaux est excellent, et leurs conditions de communication aisées, la publication en 2005 par Jeanne Roudet de quinze méthodes françaises¹⁰⁴ en fac-simile apparaissait déjà comme une ouverture ! Par conséquent, nous avons été contraint, au fil de notre travail, de nous défier de l'historiographie dominante et de nous appuyer sur le choix d'autorités nouvelles, pour hiérarchiser et donner un tableau cohérent de l'école de chant française entre les deux grands paradigmes que sont 1° l'intégration du chant italien et 2° l'avènement du registre unique, de la voix homogène. Nous avons considéré comme particulièrement pertinents les jugements émanant de personnalités musicales de l'époque faisant, sinon l'unanimité sur toutes leurs idées, au moins autorité incontestée du point de vue de leurs compétences ; nous nous sommes méfié surtout des novateurs et esprits trop systématiques, dont le discours n'est pas forcément en prise avec la réalité, et dont l'expérience directe des scènes est parfois minime. Ainsi, Stéphane de La Madelaine est

¹⁰³ Un cas extrême de l'amnésie concernant la très riche bibliographie du chant est le travail de Sylvain Lamesch, qui ne cite entre 1723 et 1967 que Garcia fils (1856) et Delle Sedie (1874) (voir *Mécanismes laryngés et voyelles en voix chantée*, thèse, Jean-Dominique Polack et Michèle Castellengo dir., Université Pierre et Marie Curie, 2010, p. 31). Embrasser 234 ans de chant en deux ouvrages ne permet évidemment pas de dépasser un niveau anecdotique – ce qui dans le cas de cette étude ne met heureusement en péril aucune conclusion importante, puisqu'il ne s'agit pas de dessiner une évolution des pratiques effectives mais de traquer des invariants physiologiques. Confronter ces écrits déjà bien connus à des sources plus nombreuses et apparemment divergentes aurait pu être une piste féconde par ailleurs, en faisant apparaître plus finement du point de vue des registres (au sens moderne) la non-identité des objectifs esthétiques finaux dans l'éducation vocale à différentes époques, par exemple. Il est aisé mais dangereux de se montrer aussi sélectif dans l'approche des documents, car dès lors on y lit plus que ce que l'on souhaite y découvrir... ou redécouvrir à la suite de ses prédécesseurs.

¹⁰⁴ Jeanne Roudet, *Méthodes et traités, série II, France 1800-1860*, Courlay : Fuzeau, 7 volumes, 2005.

considéré même par ses détracteurs comme sachant de quoi il parle ¹⁰⁵ ; Jean-Baptiste Faure (1830-1914) n'invente pas un système *a priori* lorsqu'il évoque l'évolution des emplois, mais témoigne de ce qu'il a pu observer au long de sa carrière d'artiste et de pédagogue unanimement reconnu ¹⁰⁶. Dans cette perspective, nous serons amené à négliger presque entièrement des écrits célèbres qui n'ont eu d'influence réelle (bien souvent fruit d'une lecture très déformante des principes exposés) qu'au-delà des bornes chronologiques de notre étude. Nous nous concentrerons sur l'exploitation minutieuse d'exemples moins connus, voire oubliés depuis un siècle, mais d'une très haute valeur artistique pour décrire les éléments qui caractérisent le chant durant les années qui nous occupent.

Comment délimiter notre champ d'étude ?

De nouvelles sources informant sur le chant romantique peuvent encore être collectées aujourd'hui. En effet, des chanteurs ayant connu le système de la troupe sont encore vivants et leur témoignage permet très certainement d'éclairer certains aspects de nos recherches, comme le rapport au chef d'orchestre ou la transmission des rôles de titulaire chevronné à débutant novice. En revanche, notre étude démontre que techniquement, une rupture dans la conception du son chanté intervient dès les années 1870 ; en dépit de leur connaissance et de leur pratique d'un répertoire issu du XIX^e siècle, ce n'est donc qu'avec beaucoup de prudence que nous pourrions discuter de timbre et de registre avec des artistes du XX^e siècle ¹⁰⁷. En cas de déficit de documents anciens, il est légitime et efficace de partir d'aujourd'hui pour tenter de remonter progressivement vers le passé, puisqu'il s'agit toujours de poursuivre les survivances d'une école française à travers ce qu'elle a de plus stable et de plus largement partagé, à l'échelle d'une centaine d'années (1860-1960). La question de savoir où arrêter notre corpus est donc dépendante des objets précis, mais

¹⁰⁵ « M. Stephen de la Madelaine est un des rares écrivains de la presse musicale qui parle de son art en parfaite connaissance de cause. On peut ne pas partager toujours son avis, mais il est impossible, en tout état de cause, de lui refuser l'estime qui s'attache aux travaux consciencieusement faits par un homme pratique tel que lui. » (Oscar Comettant, *Musique et musiciens*, Paris : Pagnerre, 1862, p. 67).

¹⁰⁶ À nouveau c'est Inghelbrecht qui, s'exprimant à propos de *La Voix et le chant* de Faure, établit une forme de certificat de conformité à la réalité du chant romantique pour un document d'exceptionnelle qualité : « Il reste surprenant que les chanteurs ignorent encore, pour la plupart, cet ouvrage qui devrait être, pour tous, un bréviaire » (D.-E. Inghelbrecht, *Le Chef d'orchestre et son équipe*, Paris : Julliard, 1949, p. 192).

¹⁰⁷ « Dans le choix des doigtés des liaisons et des coups d'archet, le violoniste se contentera d'adapter à sa technique l'œuvre qu'il doit interpréter. Et les instrumentistes à vent ou les chanteurs feront de même quant aux respirations, le choix des registres ou le passage d'un registre à un autre étant toujours laissés au hasard. » (D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 19).

cette ouverture ne génère aucunement la nécessité de documenter exhaustivement le chant français plus récent. Il n'est malheureusement pas possible d'en dire autant pour d'autres dimensions de notre étude, et nous devons signaler plusieurs limitations qui n'ont pas de justification logique ; elles résultent plutôt de contraintes matérielles.

Le premier sacrifice à consentir est de n'étudier que Paris. Aussi regrettable que cela soit lorsqu'on traite d'un phénomène qui concerne pratiquement toute la francophonie ¹⁰⁸ (du point de vue de la vie théâtrale, Genève, Le Caire et la Nouvelle-Orléans font partie de la province au même titre que Nantes ou Marseille ¹⁰⁹), ce choix est justifiable. La capitale est le lieu de création de la grande majorité des œuvres (répertoire) et donne le ton des modes d'interprétation (emplois) ; elle est le théâtre de la concurrence internationale (début) et des influences mutuelles possibles (transferts) ; elle rassemble toutes les formations « supérieures » au chant (enseignement public et privé) ; l'activité musicale parisienne bénéficie d'une « couverture médiatique » sans équivalent par sa profusion et sa diversité (critique, mémoires) ; elle est le lieu de résidence de beaucoup d'artistes (sociabilité, correspondances). Heureusement, le recrutement des théâtres de province se faisant annuellement dans un groupe d'artistes repassant fréquemment par Paris pour auditionner ou passer du temps avec leur famille, on peut considérer que l'art lyrique parisien est le modèle et le ressourcement permanent de l'activité en dehors de Paris, et donc se contenter (à regret) de n'étudier que celle-là pour appréhender le tout.

Une seconde limitation matérielle est de ne pas pouvoir étudier toutes les mouvances les plus excentriques ou souterraines en dehors des circuits dominants. Un peu comme la biographie et la pensée de Confucius ont été fortement reconstruites au fil des ans par le taïisme ¹¹⁰, la connaissance sur le personnage historique de François Delsarte (1811-1871) a souffert des surcharges rétrospectives apportées par le Delsartisme américain ¹¹¹. Si l'on excepte tous les aspects en quoi Delsarte était évidemment un professeur de chant comme

¹⁰⁸ Voir la communication de Lauren Clay (Vanderbilt University, Nashville) « L'Empire de l'opéra : aspirations culturelles et tensions raciales dans les salles de spectacles des colonies françaises sous l'Ancien Régime » lors du colloque *Les Salles d'opéra en Europe* organisé à l'Opéra-Comique les 21-22-23 novembre 2013.

¹⁰⁹ Voir la communication « Typologie des emplois lyriques dans *Le Midi Artiste*, 1858-1862 » présentée par Patrick Taïeb lors du colloque *La Notion d'emploi dans l'art lyrique français* organisé à l'Opéra-Comique les 20-21 février 2013, et les travaux collectifs de dépouillement conduits pour réaliser Le Répertoire des Programmes de Concert en France et enrichir la base Dèzède (<https://dezede.org/>, lien consulté le 29 mars 2015).

¹¹⁰ Voir René Etiemble, *Confucius*, Paris : Club français du livre, 1956.

¹¹¹ Voir la communication de Jean-Claire Vançon, « Delsarte, figure des milieux musicaux parisiens au XIX^e siècle / *Les Archives du chant* », lors du colloque *François Delsarte – Mémoire et héritages* organisé à Paris les 18-19-20 novembre 2011.

les autres (exercices, déclamation, gestuelle ¹¹²), il reste un système philosophique du corps transmis sous une forme assez cabalistique ¹¹³ par une poignée de disciples, qui ressemble fort à ce que l'on connaît aujourd'hui comme travail de la posture parallèle à l'apprentissage du chant et des instruments de musique (méthodes Feldenkrais et Alexander par exemple). L'influence quasi inexistante de cet aspect de son travail à l'époque de Duprez nous engage à faire l'impasse sur le sujet. En revanche, son enseignement pratique de la déclamation, au Conservatoire et dans le cadre privé, eut un certain écho au sein de la profession ¹¹⁴. Peu recommandable comme exemple vocal, et douteux quant à ses conceptions stylistiques, Delsarte n'en est pas moins un bon témoin des méthodes courantes qu'il critique. Finalement, c'est surtout par sa singularité et les remarques qu'elle entraîne que Delsarte prend place dans notre étude. La même logique nous conduit à relativiser l'importance de certaines voies audacieuses mais dont les idées n'ont touché que peu d'artistes, ou ont rencontré un accueil froid, comme les lubies de tel professeur qui voulait supprimer les E à la fin des mots dans le chant ¹¹⁵. Il nous a même fallu, faute d'avoir trouvé suffisamment d'informations pour alimenter notre recherche, renoncer à proposer un panorama des établissements d'enseignement comme l'École Lyrique (1845-1857) ¹¹⁶. Le Conservatoire n'est certes pas le lieu unique de formation des artistes lyriques à Paris mais il est la seule institution à générer des archives abondantes à intervalle régulier. De plus, un minimum de

¹¹² Il est frappant de constater que les principes élémentaires prétendument inspirés au maître par l'étude patiente de la statuaire antique sont totalement conformes aux règles de la gestuelle dite « baroque » (voir Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 198). C'est d'abord cet aspect traditionnel strict qui a été exporté aux États-Unis, à travers les principes du maintien transmis par Henrietta Hovey (voir Christophe Damour, « L'influence de Delsarte sur le jeu de l'acteur de cinéma aux États-Unis », Vincent Amiel dir., *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes : PUR, 2007, <http://books.openedition.org/pur/595>, §13 [consulté le 28 août 2014]).

¹¹³ La principale biographe de Delsarte vante « le grand tableau synthétique [...] qui résume la découverte dégagée de tout élément mystique, telle que le Maître l'a fixée là, dans la force de sa jeunesse et de son génie » (Angélique Arnaud, *op. cit.*, p. 117) au grand dam des tenants d'un delsartisme dépassant les codes caractéristiques de l'expression théâtrale et chorégraphique romantique. L'approche positiviste d'Arnaud rejoint d'ailleurs celle de Guérault, autre élève de Delsarte (voir Angélique Arnaud, *op. cit.*, p. 118-119) et de Boissière qui réclamait du maître une méthode imprimée (voir Charles Boissière, « François Delsarte », extrait de *La Ruche Parisienne*, Lagny : Varigault, 1861, p. 3).

¹¹⁴ « Delsarte était presque ignoré du grand public ; son action ne s'étendait guère en dehors d'un cercle restreint » (Camille Saint-Saëns, *École buissonnière*, Paris : Lafitte, 1913, p. 245).

¹¹⁵ Laurent-Joseph Morin de Clagny, professeur de lecture à haute voix au Conservatoire, indique bien : « Dans le chant, tous les e muets doivent avoir le son EU [...]. Vouloir faire autrement, et ne point les prononcer, c'est, incontestablement, ôter beaucoup à l'harmonie. De plus, ces élisions de l'e muet forcent le chanteur à dénaturer les phrases mélodiques ; ce qui ne peut être approuvé par les gens de goût, et encore moins par les compositeurs. » (*Traité de prononciation*, Paris : Tresse, 1853, p. 35).

¹¹⁶ Voir les archives conservées in F-Pan, F/21/1153 (3).

recul permet de s'apercevoir qu'au milieu du XIX^e siècle, tout le monde enseigne pratiquement la même chose, en rapport avec l'actualité de la scène officielle.

Un troisième angle mort réside dans l'impossibilité de dresser systématiquement la généalogie complète des orientations esthétiques prises par les artistes alors que c'est un de nos devoirs en tant qu'historien de contextualiser les citations sur lesquelles nous nous appuyons. Par exemple, on pourrait trouver des racines au système des emplois en observant le XVIII^e siècle et ouvrir toujours davantage les bornes de notre investigation, ce qui bien évidemment n'est pas envisageable seul. Ce n'est pas l'objet de la thèse que de résoudre ce problème méthodologique et nous accepterons parfois de constater des réalités au moment où elles sont formulées sans montrer explicitement leur provenance ni même renvoyer aux recherches que nous connaissons ¹¹⁷. Ce n'est au reste qu'un exemple parmi d'autres de la nécessité où nous sommes de définir notre rapport aux études existantes, qu'elles soient publiées ou en cours, ce qui ne peut se faire qu'en explicitant notre manière de procéder.

Pour faire émerger l'architecture originelle du chant français romantique, monument au passé glorieux, aujourd'hui à l'état de ruines dans les bibliothèques et enseveli sous un siècle de jugements, nous avons opté pour la collation des dessins techniques et non la numérotation des éléments éboulés. Plus prosaïquement, nous n'avons pas privilégié la mise en série d'archives (trop lacunaires par suite des conditions de conservation) ni l'analyse lexicographique de textes phares (trop obscurcis par l'accrétion des études), mais nous avons cherché le témoignage inédit, celui qui permet d'entrer plus avant dans l'intériorité de l'artiste et de dévoiler son rapport intime avec sa pratique. Il est aujourd'hui possible et souhaitable de tenter pareille rupture dans l'approche de l'objet opéra car, que ce soit d'un point de vue des sources, de la bibliographie ou des concepts, des synthèses ont été récemment compilées sur le métier de chanteur ¹¹⁸ et sur la construction théâtrale des

¹¹⁷ La continuité s'écrit plutôt en suivant le cours du temps qu'à rebours et ce travail est actuellement mené par des chercheurs de tout premier plan : Raphaëlle Legrand a récemment écrit sur Trial et Michu en suivant le répertoire créé par ces acteurs et l'influence de leur jeu et de leur chant sur plusieurs générations (« La Fortune de Bertrand : un portrait d'Antoine Trial (1737-1795) », Charlotte Lorient dir., *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles* », Lyon : Symétrie, [2014]), Sabine Chaouche a étendu ses recherches sur le théâtre baroque vers le dix-neuvième siècle et le « grand spectacle » avec l'aide de Roxane Martin (*European Drama and Performance Studies*, 2013, n° 1). La figure de Grétry, à laquelle se réfèrent souvent les musicographes mais presque jamais les chanteurs du XIX^e siècle, sera donc absente ici.

¹¹⁸ Kimberly White, *The Cantatrice and the profession of Singing at the Paris Opera and Opera-Comique 1830-1848*, thèse, Steven Huebner dir., Université McGill (Montréal), 2012.

rôles ¹¹⁹. L'orchestre ¹²⁰, le ballet ¹²¹ et la troupe ¹²² sont bien étudiés par d'autres. Aussi avons-nous concentré nos efforts sur le point central, le chant, et son inscription dans un contexte particulièrement riche et circonscrit – à Paris en langue française et dans une période courte – relativement à d'autres qui traitent du même sujet selon des perspectives différentes. Outre les publications déjà citées, nous évoquerons le travail en cours de notre collègue David Pouliquen ¹²³ qui partage beaucoup de nos convictions sur l'art lyrique ; pour la chanson de variété, nous avons connaissance de la thèse de Céline Chabot-Canet ¹²⁴ ; en ce qui concerne la théâtralité romantique, nous retiendrons le projet de recherche de Sonia Arienta ¹²⁵.

¹¹⁹ Charlotte Lorient, *La Pratique des interprètes de Berlioz et la construction du comique sur la scène lyrique au XIX^e siècle*, thèse, Jean-Pierre Bartoli dir., Université Paris-Sorbonne, 2013.

¹²⁰ Emmanuel Hervé, *L'orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer (1831-1864)*, Pesaro : Fondazione Rossini, 2012.

¹²¹ Mathias Auclair et Christophe Ghristi, *Le Ballet de l'Opéra*, Paris : Albin Michel, 2013.

¹²² Les recherches menées par Olivia Pfender, normalienne et soprano léger, dans les archives de l'institution montrent que le système de la troupe à Paris est à la fois le plus élaboré et le moins formalisé. Contrairement à ce qui se produit en province, il n'est presque jamais publié de tableaux de la troupe (et la fiabilité de ceux-ci reste douteuse) car après 1831, sous le régime de la régie, la durée des engagements et le nombre de postes sont de plus en plus variables (surnombre, débuts multiples, etc.). Les contrats deviennent de plus en plus spécifiques, avec souvent la mention des rôles précis pour lesquels le chanteur est engagé ; en revanche, dans l'état-matrice, les fonctions bien définies comme « premier sujet », « remplacement » ou « double » sont remplacées certaines années par « artiste du chant » pour tout le monde (voir *Carrières de chanteurs à l'Académie Royale de Musique (1816-1842)*, mémoire de Master 2, Christophe Charle dir., Université Paris 1, 2014).

¹²³ David Pouliquen, résumé du projet de thèse de doctorat en cours proposé sur theses.fr [consulté le 3 février 2014] : « L'interprétation vocale, parce qu'elle est le point nodal de l'articulation complexe entre le texte et la musique, fournit les coordonnées de la dramaturgie opératique. C'est en effet par le chant que la rencontre hybride entre ces deux médias se coule en une seule et même action, autonome et indécomposable. L'opéra transcende ainsi le hiatus de la juxtaposition de deux contenus protéiformes, aux synergies limitées et aux nombreux antagonismes, en un contenu sémiotique homogène, que l'on goûte par le truchement de la représentation. Il s'agit véritablement du passage d'une matière bipolarisée à une énergie dont l'immatérialité réconciliatrice s'inscrit dans l'espace de la scène. Cette union transcendante fait "souffrir" l'œuvre source, par l'impact de la technique vocale, du langage musical et des contingences liées à la scène lyrique, de la même manière que la musique se plie, dans une certaine mesure, aux impératifs de la tragédie [...]. » Nous sommes ici à la limite du domaine des réflexions compatibles avec une recherche historique ; nous nous situons au-delà des écrits sur le chant comme objet psychanalytique tels que ceux de Michel Poizat qui ne rentrent pas dans notre bibliographie.

¹²⁴ Céline Chabot-Canet, *Phrasé, interprétation et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse, Pierre Saby dir., Université Lyon 2, 2013.

¹²⁵ Sonia Arienta, résumé du projet de thèse de doctorat en cours proposé sur theses.fr [consulté le 3 février 2014] : « La recherche concerne l'exploration de l'usage de la voix des personnages [...] notamment dans les œuvres de Verdi, Hugo, Dumas père et Dickens [...]. Les modulations, les caractéristiques de la voix sont très importantes dans la communication verbale. Grâce à elles on exprime intentions et sentiments ; l'expression vocale est inséparable de la pensée, des buts, des desseins de l'orateur, du message que ce dernier souhaite envoyer à son public. Les trois paramètres du son, intensité, hauteur, timbre, avec les traitements d'emploi qui leur sont réservés par les auteurs d'opéras, mais aussi par les romanciers dans la caractérisation et l'utilisation de la voix des personnages dans le récit et dans sa théâtralisation ont d'importantes répercussions sur la

S'en tenir à l'étude presque isolée du chant suppose d'avoir résolu le problème de la corrélation entre le chant et les autres talents du chanteur, de l'interdépendance entre le chant et les autres éléments du spectacle. Peut-on réellement isoler l'aspect musical et sonore du jeu scénique, du discours dramaturgique, de l'environnement scénographique ? Fort heureusement, dans l'esthétique lyrique qui nous occupe, les divers paramètres (jeu, voix, discours, décorations, costumes, maquillages...) sont non-seulement complémentaires mais aussi fondamentalement *cohérents*. Il ne sera donc pas nécessaire d'évoquer les composantes artistiques liées au chant dès lors qu'elles sont systématiquement – du point de vue du chanteur, on pourra dire « instinctivement » – en synergie avec le geste vocal. En revanche, il pourra être très utile de convoquer ponctuellement des informations concernant l'action scénique pour contextualiser une action phonatoire – chanter un aigu solidement campé à l'avant-scène ou pendant un déplacement rapide au lointain a des implications très différentes, par exemple (voir § 3.3b).

Comment repérer et contourner les inexactitudes factuelles et les erreurs d'appréciation dans les souvenirs ?

Dans le cas de professionnels de la musique prenant la plume pour confier leurs pensées du moment ou leurs souvenirs, le plus grand risque est la confusion dans les dates ou d'événements semblables. Il n'est pas toujours possible de vérifier les données factuelles mais on peut deviner si l'auteur dispose de traces documentaires au moment de la rédaction. Par exemple, la distribution d'un exercice public de juin 1853 au Conservatoire, telle qu'indiquée dans ses souvenirs par un ancien élève y ayant participé ¹²⁶, est fautive, quoique proche de celle consignée dans les archives ¹²⁷ ; n'ayant manifestement pas gardé de trace de cette production scolaire, l'auteur commet également une erreur dans la chronologie en situant les événements deux ans plus tôt. La presse du surlendemain ¹²⁸ confirme que la distribution qui figure dans les archives a bel et bien été entendue, et nous permet ainsi non-seulement d'arbitrer le fait lui-même mais aussi de lire le paragraphe

perception et sur la jouissance du spectateur, démontrent l'empreinte d'une culture, révèlent la lecture du monde produite d'une époque [...]. »

¹²⁶ Voir Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 54.

¹²⁷ Voir Constant Pierre, *op. cit.*, p. 505, programme du 12 juin 1853.

¹²⁸ Voir P. A. Fiorentino, feuilleton du *Constitutionnel*, 14 juin 1853.

entier avec la distance critique nécessaire et toutes les précautions d'usage pour un souvenir aussi lointain.

Une des difficultés, lorsque l'on doit s'informer dans les mémoires d'amateurs, est leur propension à donner pour vrai non seulement ce qu'ils ont vécu, mais aussi ce qu'ils ont lu ou entendu *a posteriori* – ce qui semble au départ étayer leur témoignage, mais le fragilise grandement. Le cas particulier du discours rapporté nous met face à la nécessité de nous défier de l'attachement affectif du narrateur, qui risque de resituer son propos dans un contexte géographique et historique approximatif. Par exemple, lorsqu'Angélique Arnaud se présente comme une élève de Delsarte, nous la croyons. D'ailleurs, si elle ne l'avait pas réellement été, le fait serait probablement dénoncé par ses contemporains. Lorsqu'elle indique que les académiciens Ernest Legouvé (1807-1903), « dont les livres sont dans toutes les mains ¹²⁹ », et Émile Littré (1801-1881), tiennent unanimement lieu de référence pour la prononciation, nous en prenons bonne note – au passage, elle approuve tout spécialement (peut-être au nom de Delsarte ?) les liaisons et élisions qui sont prescrites dans le *Dictionnaire* de Littré. Mais lorsqu'elle avoue ignorer si tel exercice pour bien rouler le R « avait été employé avant del Sarte ¹³⁰ », alors que nous savons par d'autres écrits que la méthode en question, apparemment imaginée par l'acteur François-Joseph Talma (1763-1826), était en usage vers l'époque de la naissance de Delsarte, nous devons déjà collecter l'information avec plus de recul – en la faisant figurer dans un tableau des professeurs de chant utilisant ou non ce système, par exemple. Enfin, lorsqu'elle prétend que Delsarte est à l'origine d'une nouvelle manière de réaliser l'appoggiature ¹³¹, alors que toutes les méthodes publiées avant ou après s'inscrivent en faux ¹³², il faut arbitrer, ou au moins relativiser et reformuler l'information, afin d'éviter de se trouver pris dans un inextricable conflit de sources contradictoires. Bien entendu, le doute légitime de l'historien n'est pas toujours alerté par une précaution du rédacteur ou une affirmation manifestement fautive et

¹²⁹ Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 214.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 210.

¹³¹ « Delsarte a fait une révolution dans la musique française en ce qui concerne l'appoggiature. Ou plutôt, il lui a rendu sa signification primitive. La manière dont il l'interprétait a fait école [...]. Contrairement à cette opinion, pendant longtemps en France, l'appoggiature fut employée comme une petite note de passage rapide » (Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 208-209).

¹³² Voir par exemple Bernard Mengozzi et Pierre-Jean Garat, *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, [1804], p. 49, et Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 157. Il faudrait remonter à l'époque baroque pour trouver des traités proposant d'autres manières.

facilement contredite ; c'est le plus souvent à nous qu'il revient de déterminer, selon le lexique employé et le propos, si l'auteur semble maîtriser les notions techniques en rapport avec son jugement qualitatif, s'il juge du particulier en connaissant le général, et s'il garde suffisamment de neutralité par rapport aux faits pour être fiable à nos yeux.

Dans quel ordre raconter l'histoire ?

Notre lecteur se devant de devenir intimement familier de l'univers lyrique à Paris au milieu du XIX^e siècle pour épouser le point de vue des interprètes, nous consacrerons une première partie à retracer les étapes essentielles de l'apprentissage d'un chanteur auquel il pourra régulièrement s'identifier dans des situations quotidiennes (la leçon de chant, l'entrée en scène, le travail des rôles). Celles-ci nous amèneront des expériences de spectateur ou d'enfant de chœur aux premiers cours de technique vocale, et des premiers engagements comme choriste et jusqu'à la pleine maturité d'un chef d'emploi chargé des nouvelles créations. Laure Cinti-Damoreau (1801-1863) ne considérerait-elle pas qu'avant de devenir une artiste accomplie et autonome, c'est-à-dire de savoir enfin adapter son talent à tous les genres et à tous les styles, il lui avait fallu l'expérience de dix ans de carrière au-delà de ses études avec Charles Plantade (1764-1839) ¹³³ ? « Élève », « débutant », « maître », sont les titres que porte successivement l'aspirant-chanteur durant son ascension graduelle dans la science de son art – et ce jusqu'à nos jours. Le talent inné pour le chant – c'est-à-dire « l'organe » (voix physiologique et instinct instrumental) adapté aux exigences du répertoire aussi bien que « l'organisation » (sensibilité émotionnelle et facilité à intégrer la technique musicale) propre à être le médium d'un contenu artistique – est reconnu, accueilli et médiatisé par des institutions. Le Conservatoire et les théâtres occuperont respectivement les deux premiers chapitres.

La seconde partie montrera l'évolution conjointe des emplois de ténors et de leur répertoire au fil de trente campagnes théâtrales (comprendre : « saisons lyriques »), en suivant l'avènement d'une nouvelle vocalité romantique simultanément dans les salons parisiens et sur les scènes prestigieuses de la capitale.

¹³³ Voir Étienne Jardin, « Laure Cinti-Damoreau : du Conservatoire à *La Muette de Portici* » [intervention présentée le 4 avril 2012 lors du colloque international *Le Grand opéra : un genre et un modèle* à l'Opéra-Comique, actes en ligne à venir sur www.bruzanemediabase.com].

1^{re} partie : Une école de chant

Chapitre 1

L'apprentissage au Conservatoire

« Ces notions-là demandent l'enseignement oral ; mais il suffit de les énoncer pour que les professeurs et les chanteurs s'y reconnaissent. ¹ »

Aujourd'hui encore, s'il flâne dans les couloirs du CNSMDP ou du CNSAD, l'auditeur attentif entend fréquemment dire « dans l'École » pour signifier « au Conservatoire ». Ce mot est usité non seulement pour désigner une période de maturation d'un artiste (quand il était encore dans l'École) mais aussi pour signifier l'appartenance à un groupe. On pense aux grandes écoles comme Polytechnique et Normale Supérieure – parallèle consommé par des établissements concurrents telle l'École normale de musique de Paris Alfred-Cortot. Le langage courant conserve deux autres sens, à travers des locutions anciennes ² : « il est à bonne école » se déclinait autrefois selon le patronyme du maître de chant (par exemple « école de Garcia » pour « selon l'héritage philosophique de Garcia ») ; et « faire école », c'est-à-dire avoir des imitateurs spontanés ou former des disciples, pouvait décrire plus largement la manière dont une pratique se diffusait au-delà de ces cercles restreints, jusqu'à toucher toute la profession.

Le champ lexical de l'école (maître, élève, professeur, enseignant) – et d'autres termes qui en sont proches (disciple, apprenti) – étaient assez librement, voire indifféremment, utilisés au milieu du XIX^e siècle pour qualifier la transmission de l'art du chant. Le terme « école » recouvre plusieurs réalités, qui ne s'excluent jamais tout à fait :

N.B. Ce chapitre est dédié à Charlotte Lorient, notre collaboratrice dans les premiers dépouillements de méthodes et les premières interventions pédagogiques, éléments fondateurs de notre démarche actuelle. Les opportunités d'intervenir dans les répétitions et de tester nos théories *in vivo*, notamment avec les grandes masses chorales de l'Académie de musique de Paris dirigées par Jean-Philippe Sarcos et les étudiants des classes de scène d'Emmanuelle Cordoliani et Vincent Vittoz au CNSMDP, ont permis de valider les principes d'acquisition et les effets concrets de nombreux éléments techniques et expressifs.

¹ Angélique Arnaud, « Pose du son », *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 205.

² Les deux expressions suivantes sont signalées pour la première fois dans le *Dictionnaire de l'Académie* au sein de la 6^e édition, en 1835 (article en ligne sur le site du Project for American and French Research on the Treasury of the French Language <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=%C3%A9cole&headword=&docyear=ALL&dicoid=ACAD1835>, consulté le 16 novembre 2014).

- 1° l'école où l'on apprend à lire, écrire, discourir, c'est-à-dire le lycée ;
- 2° l'École où l'on apprend à chanter, par exemple le Conservatoire ;
- 3° les Écoles artistiques, avec des chefs de file pour chaque tendance ;
- 4° l'École nationale, concept qui englobe notamment tous ces aspects.

Nous verrons au fil de ce premier chapitre les différentes échelles d'école se rejoindre en un tissu dense de ramifications et d'influences autour de l'enseignement de la voix, voix doublement considérée comme outil performant et comme moyen expressif. Nous adopterons alternativement le point de vue du professeur ou de l'élève, interrogerons leur relation et tâcherons progressivement de préciser leurs échanges.

Plus on s'avance dans le ^{xix}^e siècle, plus on s'éloigne du petit nombre d'exercices qui constituait, selon plusieurs sources, le pain quotidien des castrats et des chanteurs formés à l'ancienne école italienne. Un temps de « débouillage » technique pur servait à forger l'instrument – assez rapidement sommes toutes – sous le contrôle intransigeant d'un professeur ; cette expérience impressionnait fortement les élèves qui, à l'instar de Joséphine Mainvielle-Fodor (1789-1870), voyaient là le tournant de leur vocation artistique vers la facilité d'exécution et la carrière professionnelle :

« Deux feuilles de papier réglé, que nous conservons précieusement, contenaient toutes ses instructions. Les gammes ascendantes, qui étaient l'écueil où nous venions continuellement nous briser, n'étaient plus pour nous que jeux d'enfants [...] nous n'avions eu que quelques mois de leçons. ³ »

Dans une conversation relatée par son ami Edmond Michotte (1831-1914) ⁴, Gioacchino Rossini (1792-1868) regrettait, de concert avec la cantatrice Marietta Alboni (1826-1894), que cette pédagogie soit tombée en désuétude, et ce malgré la filiation directe ⁵ qui reliait l'art des castrats à celui de beaucoup des chanteurs les plus éminents de son époque ; dans le même temps, le compositeur cautionnait régulièrement, en en acceptant la dédicace, des ouvrages pléthoriques, tel que celui décrit par le musicographe Henri Blanchard :

« Dans cette riche collection [qui se compose de près de trois cents pages] d'exercices, on trouve tous les styles et tous les artifices de l'art du chant : romances sans paroles, airs hérissés des difficultés les plus ardues, et jusqu'à la

³ Mme Mainvielle Fodor, *Réflexions et conseils sur l'art du chant*, Paris : Perrotin, 1857, p. 5.

⁴ Voir Edmond Michotte, « Une soirée chez Rossini », *Musica* n° 96, septembre 1910, p. 138.

⁵ Voir John Potter, « The tenor-castrato connection, 1760-1860 », *Early Music*, vol. 35, n° 1, 2007, p. 97-110.

scène dramatique avec récitatif à l'usage du tragédien lyrique, du ténor d'opéra-comique et du brillant chanteur de concert. ⁶ »

Divers éléments peuvent expliquer en partie la différence sensible d'approche pédagogique : 1° en France, il ne suffit pas de chanter, mais l'acteur lyrique doit aussi savoir jouer et interpréter ; 2° le niveau des débutants augmente ; 3° les amateurs veulent s'initier à la déclamation lyrique. Tous ces facteurs et d'autres encore concourent à ce que la formation du jeune chanteur se complexifie et intègre tout un savoir-faire nouvellement codifié. Les méthodes imprimées se font le reflet de l'apprentissage dans le cadre du cours de chant, afin d'en devenir le support écrit. L'exercice comme routine et la parole du professeur comme guide imposent des contraintes, façonnent et font résonner l'instrument d'une manière identifiable comme école. Sur quelle formule mélodique travaille-t-on sa voix pour la parfaire ? Comment enseigne-t-on l'art du chant ? Avant de plonger dans les archives et les traités spécialisés, et afin d'en mieux faire sentir l'esprit, nous consacrerons quelques pages à observer la manière dont on évoque la formation du chanteur dans la littérature du temps.

⁶ Henri Blanchard, « Revue critique : Méthode de chant de Piermarini », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 4 juillet 1852, p. 220.

Préambule

Le contenu des études de vocalisation

Préoccupation sociale forte, tant pour chanter soi-même en société que pour assurer le renouvellement et l'excellence des troupes lyriques que l'on va écouter, l'enseignement du chant est régulièrement l'objet d'une mise en abîme tout au long d'un XIX^e siècle élargi. Dans *La Mélomanie* de Champein, opéra-comique créé à Paris à la fin de l'Ancien Régime, une réplique de Lisette définit les premiers éléments techniques du chant comme suit :

Quant à moi, Monsieur, je m'exerce ;
Oui, déjà je connais la seconde, la tierce,
Je sais filer un son, éclater, cadencer,
Et je prétends bientôt vous surpasser.⁷

Les exercices par intervalles croissants (seconde, tierce, quarte, quinte...) forment effectivement la première partie de la plupart des méthodes imprimées au siècle suivant, et l'exercice de la « mise de voix » ou « son filé »⁸ constitue la base de la « vocalisation » ou « pose de voix », c'est-à-dire le fondement du travail de la phonation et de l'agilité instrumentale. L'« éclat » de voix atteste déjà d'un niveau plus avancé puisqu'il s'agit d'une articulation quasi-ornementale, tandis que la « cadence » (lire : trille) est l'élément de base pour réaliser un grand point d'orgue, *nec plus ultra* des traits de virtuosité. Une action située à la même époque (1780), mais représentée bien plus tard (1843) au sein d'un opéra-comique d'Ambroise Thomas, présente une débutante et son protecteur demandant une leçon à un maître :

LE DUC. – Il s'agirait de perfectionner sa vocalisation... les sons ne posent pas avec assez de fermeté [...].

⁷ [Grenier], *La Mélomanie* [livret], *nouvelle édition*, Toulouse : Broulhiet, 1784, p. 5 / Champein, *La Mélomanie* [partition], Paris : Delalain, 1787, p. 23. Nous remercions Maxime Margollé d'avoir attiré notre attention sur cet opéra-comique qui fait figure de point de départ pour la tradition des leçons de chant à l'Opéra-Comique.

⁸ « Filer un son, c'est le poser doucement avec la voix, puis l'enfler peu à peu et après qu'il a acquis le plus grand degré de force, le diminuer de la même manière (François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 336).

AMÉLIE. – Ce que je voudrais, ce serait quelques *fioritures*... C'est la mode en Italie... et en France ce serait très nouveau. [...] Cependant, quelque chose de large.⁹

Le Duc souhaite un cours de technique vocale pour développer l'instrument d'Amélie mais celle-ci est plutôt assoiffée de progrès musicaux plus immédiatement visibles – non sans une certaine contradiction puisque le style « large » est à l'opposé des ornements italiennes auxquelles elle se réfère à travers le mot « *fioritures* ». Le professeur, intègre dans son rôle improvisé¹⁰, ne cède pas à cette paresseuse écolière : plus loin, une leçon est réellement donnée, et l'on retrouve le premier précepte : « Filez des sons ! Exercice préliminaire ! ». Vingt ans plus tard, dans la *Leçon de chant électromagnétique* d'Offenbach (1863), c'est toujours sur les mêmes points qu'achoppe la technique vocale, mais avec un intérêt déplacé de l'agilité mélodique vers les variations extrêmes d'intensité : « Filez un son [...] Bravo, bravo, le crescendo, le pianissimo, le sforzato¹¹ ».

La représentation du chant sur scène comme objet d'apprentissage pose d'emblée la question du contenu des études. Construit autour d'exercices, il est résumé dans des manuels spécialement conçus par des professeurs pour servir à l'éducation d'élèves :

« [La méthode de chant du Conservatoire] renferme toute l'instruction indispensable à un chanteur, quel que soit le genre, quelle que soit même l'école qu'il adopte plus tard, qu'il devienne chanteur dramatique en France ou en Italie, chanteur de concert, de salon, ou professeur de chant. Depuis le récitatif, la scène, l'air d'expression, jusqu'à l'air de *bravoure*, tout ce qu'exige l'étude des différentes branches de l'art du chant, s'y trouve exposé, raisonné, développé, avec la plus grande sécurité de vues et de doctrines¹². »

Modèle du genre, et la première aussi complète, la *Méthode du Conservatoire* (1804) est cependant détrônée par des publications de plus en plus nombreuses dans les années 1840 ; si bien qu'à la fin du Second Empire, un éditeur concurrent peut affirmer sans trop exagérer : « il y a plus de vingt ans [...] que l'on en n'a pas vendu un exemplaire.¹³ » Les nouvelles méthodes, qui ne dévient guère du plan fixé, sont le plus souvent signées par des chanteurs

⁹ Thomas Sauvage, *Angélique et Médor*, Paris : Beck, 1843, p. 10.

¹⁰ Mirouflet est cordonnier de son état mais, suite à un quiproquo, le voilà forcé de poser comme maître de chant, avec pour guide l'amant de la jeune fille, chanteur talentueux, qui assiste au cours à l'insu du tuteur.

¹¹ Jacques Offenbach, *La leçon de chant électro-magnétique*, Paris : Gérard, 1863.

¹² Amédée Méreaux, « Grande école de chant du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 15 septembre 1867, p. 330.

¹³ Colombier à Marie Escudier, Paris, 3 février 1864, in « Des anciennes méthodes du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 7 février 1864, p. 39.

ou pédagogues au nom célèbre ; tout au plus abordent-elles des sujets connexes (physiologie), et détaillent-elles certains points d'actualité (timbres, voir § 3.1c). Les changements les plus visibles sont du domaine éditorial : multiplication des exemples notés, transpositions adaptées à une tessiture particulière, division en plusieurs volumes selon la difficulté ou le public visé ¹⁴, accompagnements pianistiques plus simples, choix de morceaux inclus, etc. Si les ouvrages se multiplient, la doctrine reste en fait pratiquement unique, et universellement partagée au sein de l'école française. Personne n'est dupe de cet état de fait :

« Il y a peu de virtuoses et de professeurs un peu célèbres qui n'aient cru avoir quelque chose à dire de nouveau sur cet art si délicat du chant, qui échappe pour ainsi dire à l'analyse. – Parmi les ouvrages de ce genre qui ont eu le plus de retentissement, il faut citer la *méthode* de M. Emmanuel Garcia, frère de madame Malibran. – Dans ce livre intéressant, mais trop systématique, M. Emmanuel Garcia a payé un large tribut à une des manies de notre époque, celle de vouloir tout expliquer, et d'embarrasser l'étude des beaux-arts d'une science fastueuse et souvent inutile. [...] M. Panovka n'a pas entièrement échappé au même travers. ¹⁵ »

Au cours de la seconde moitié du siècle, le « scientisme » le dispute à l'anecdote pour reformuler les mêmes idées sous une forme légèrement retouchée. Bien sûr, chaque auteur a ses expressions heureuses, et l'on peut compiler les meilleurs passages avec profit. L'annexe 1a retrace les contenus des principales méthodes concernant la période de notre étude. Pour brosser à grands traits l'évolution des méthodes entre 1840 et 1870, il faudrait commencer par les considérer en tant que genre littéraire, avec des passages obligés et des structures récurrentes dans l'organisation des chapitres et des pages d'exercices ; cependant l'objet de notre recherche n'est pas de faire l'histoire de la littérature pédagogique mais bien de toucher à celle du chant lui-même. Aussi, nous rejoindrons Charles Delprat :

¹⁴ Voir par exemple la véritable collection d'ouvrages dus à Mainzer : « Bien loin que le présent ouvrage rende inutile aux écoles celui que j'ai publié sous le titre : MÉTHODE DE CHANT POUR LES ENFANTS, il prépare l'élève à se servir du dernier avec plus de fruit. La MÉTHODE DE CHANT POUR LES ENFANTS doit donc être regardée comme la suite de l'ABÉCÉDAIRE, de même que l'ÉCOLE CHORALE sert de complément à la MÉTHODE POUR LES ENFANTS et à celle pour VOIX D'HOMMES. Ayant livré l'ÉCOLE CHORALE à la publicité, je considère ma tâche comme terminée ; j'ai parcouru dans l'enseignement musical, le cercle comprenant tous les âges et tous les degrés d'instruction, depuis l'école primaire, les salles d'asile, bref, depuis l'abécédaire jusqu'à la plus haute exécution de la musique dramatique. » (Joseph Mainzer, « préface pour la deuxième édition », *Abécédaire de chant*, Paris : Langlois et Leclercq, 1842).

¹⁵ Paul Scudo, *Critique et littérature musicale, 2^e série*, p. 406 cité dans Charles Delprat, *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 26-27.

« Il m'est impossible, on le conçoit, de passer en revue les innombrables *méthodes* et traités de chant dont on se sert dans l'enseignement, cela irait à l'infini ; mon but est plutôt d'examiner l'usage qu'on en fait dans cet enseignement ; là est toute la question, car c'est dans l'application et non dans des théories écrites que réside la bonne conduite des études. – Telle *méthode* qui ne fait que du mal dans de mauvaises mains, obtient au contraire d'excellents résultats par l'habileté de celui qui la professe. ¹⁶ »

Il est très délicat, même pour un artiste lyrique maîtrisant des compétences techniques qui nous échappent encore, de supposer avec exactitude les intentions d'un pédagogue lorsqu'il recommande tel ou tel exercice par écrit. Le bon sens commande donc de nous mettre en quête de récits de situations réelles d'enseignement, similaires à celles que nous trouvons dans les leçons fictives données en scène. Ces dernières nous renseignent déjà sur les pratiques du XIX^e siècle.



Figure 2 – [Anonyme], lithographie d'après Jules David in Paul Henrion, « La peur en chantant », *Album* 1845, Paris : Colombier, 1844, n.p.. © Fondation Royaumont, Bibliothèque musicale François-Lang

¹⁶ Charles Delprat, *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 32.

Le pédagogue en action

À l'époque que nous étudions, la valeur de l'exemple est essentielle pour indiquer comment faire : dans la tradition de la leçon de chant sur scène (voir annexe 1b), même le texte est le fruit d'une transmission orale ! Quelle est la part du dispositif réaliste et quelle est la part adaptée, il est difficile de l'affirmer positivement. Cependant ces exemples de fiction donnent une profondeur historique à notre questionnement et révèlent un imaginaire collectif qui doit se rapprocher de situations dont nous n'avons pas trace ailleurs, celles qui se produisent le plus, c'est-à-dire la leçon d'un professeur particulier à son élève amateur. L'iconographie présente sur les frontispices des partitions destinées au salon figure souvent le cadre de cet enseignement, et parfois même des situations qui pourraient sembler d'ordre pédagogiques (voir Figure 2 une jeune fille qui en encourage une autre à chanter). On peut se figurer à bon droit que les auteurs et les chanteurs professionnels s'amuse à caricaturer une réalité quotidienne sans trop s'en éloigner, ce qui est un ressort comique d'autant plus efficace. Dans la leçon de chant de *La Folle soirée*¹⁷ de Nicolas Dalayrac (1753-1809) créée en 1803, Jean-Blaise Martin (1768-1837) donne un cours à Jean Elleviou (1769-1842). Le premier moment en est l'imitation : « Fais comme moi, [...] dis comme moi, tout comme moi » demande le pédagogue ; « si je pouvais en dire autant, prendre surtout le même accent [...] laisse-moi faire » répond l'élève. Il s'agit d'abord de répéter avec une intention différente, selon l'indication « Il charge un peu¹⁸ », aïeule du fameux « chanter sans grâce » au début du trio de *La Fille du régiment*¹⁹. La logique musicale du duo prend ensuite le dessus et interrompt la dimension pédagogique de la scène. Même jeu dans *Une leçon de vocalisation* de Romagnesi (vers 1825), lorsque Le Maître s'adresse à L'Élève en ces termes :

Répétez donc ! [...] et puis chantons ensemble [...] à votre tour [...] Eh ! non pour vous rien n'est aussi facile [...]
 Courage, Mademoiselle !
 Voyez : c'est beaucoup mieux déjà ;
 Chaque leçon nouvelle

¹⁷ *Picaros et Diego, ou La folle soirée*, opéra-comique en 1 acte de Dupaty et Dalayrac créé salle Feydeau le 3 mai 1803.

¹⁸ Nicolas Dalayrac, *Picaros et Diego ou La Folle Soirée*, Paris : Pleyel, [1803], p. 105.

¹⁹ *La Fille du régiment*, opéra-comique en 2 actes de Saint-Georges, Bayard et Donizetti créé salle Favard le 11 février 1840.

À vos progrès ajoutera.²⁰

Il ne faut pas forcément voir là le concept de progression pédagogique rationnelle, et plus volontiers imaginer le simple recommencement de la scène à l'identique, le même morceau étant seriné inlassablement jusqu'à obtenir un mieux. En effet, apprendre par imitation prend du temps ; du reste, rien ne presse, dans ces milieux, comme le laisse entendre la comtesse de Fierschemberg dans *L'Ambassadrice* d'Auber (1836) :

LE DUC. Vous feriez mieux d'y renoncer je crois.

LA COMTESSE. Non, non, j'ai de la patience, j'en ferai quelque chose et nous la formerons avec le tems...

HENRIETTE. Et grâce à vos leçons...²¹

Des situations dramatiques voisines – celle de la répétition dans le cas d'un opéra de salon monté par les protagonistes, par exemple – peuvent nous livrer ce second moment de la leçon de chant qu'est la critique. Cette autre tradition court allègrement jusqu'à *La Carmélite* de Reynaldo Hahn (1902) ; nous prendrons ici pour point de départ le trio n° 4 dans *Jeannot et Colin* de Nicolas Isouard (1814). La Comtesse, après des louanges empressées à Thérèse (« Bravo, bravo, c'est à merveille, fort bien, fort bien... ») donne une direction générale (« ma chère enfant, je vous conseille un peu moins de simplicité ») puis fait une démonstration de ce qu'elle entend par là (« voici comment l'air doit être chanté »). Une série acrobatique de traits plus tard – en duo avec Jeannot d'ailleurs –, c'est à Thérèse de la féliciter puis de se permettre une remarque : « cependant je vous conseille un peu plus de simplicité. Je puis vous imiter sans être fort habile, en fait de chant rien n'est facile comme la difficulté ». Elle produit alors un enchaînement délirant d'ornementations surchargées, à la satisfaction de ses auditeurs : « Voilà la musique à la mode, voilà la meilleure méthode »²². Sans prononcer le mot, un peu comme M. Jourdain, Thérèse et la Comtesse disputent en fait d'un point de style. En effet, le chant professionnel repose sur une virtuosité acquise par des exercices spécifiques, et il est orné avec goût. La capacité physique et l'aptitude au jugement esthétique s'enseignent toutes deux. Nous verrons que

²⁰ Antoine Romagnesi et Auguste Andrade, *Une leçon de vocalisation*, Paris : Romagnesi, s.d. [c1825], n.p..

²¹ D.-F.-E. Auber, *L'Ambassadrice*, Paris : Troupenas, [1850], p. 65-66.

²² Les citations précédentes sont tirées de Nicolò, *Jeannot et Colin*, Paris : Brandus, [1857], p. 26-37.

le goût s'inculque lui aussi par l'exemple et l'intégration intellectuelle d'une norme, c'est-à-dire d'un ensemble de règles d'exécution permettant, là encore, de définir une école.

Le troisième moment, c'est l'encouragement. Il est particulièrement présent dans la leçon de *La Fille du régiment* durant laquelle la Marquise de Berkenfield ne cesse d'inciter son élève à continuer : « à vous », « c'est bon, c'est bon, recommençons », « allez donc ». Il est vrai que Marie est un peu « hésitante », la mémoire lui faisant défaut plusieurs fois, et de plus tout à fait débutante pour ce qui est du style ; elle chante « la note seule », c'est-à-dire sans prendre les libertés d'usage, et, de son propre aveu, « n'y [comprend] rien ». La bienveillance de sa tante la Marquise implique une relation hiérarchique qui se mue parfois en rappel à l'ordre (« mais qu'entends-je donc ! ») en réponse duquel Marie formule des excuses (« pardon, pardon, c'était une distraction »). La discipline est présente, ainsi que la déférence, ici pour sa tante mais également un peu pour celle qui lui enseigne le chant, peut-on supposer. En effet, lorsqu'elle perd patience, Marie rompt les convenances sociales, ce qui outre sa tante (« quelle réponse ! »²³), mais la relation de professeur à élève a cessé plus tôt.

Curieusement, ces pseudo-leçons attaquent directement sur le morceau, comme dans *Le Barbier de Séville* et *L'Ambassadrice*, ce qui n'est pas le déroulement réaliste. Cette bizarrerie peut s'expliquer par l'absence de vrai professeur de chant en titre. Lindor a usurpé l'identité et la place du maître à chanter, tandis que la comtesse de Fierschemberg et la marquise de Berkenfield font de la musique en amateur. Ailleurs, l'idée de commencer par des exercices revient souvent dans la littérature théâtrale, jusqu'à une pièce de Laurent de Rillé en 1883 : « Il serait bon que vous fissiez d'abord quelques vocalises²⁴ ». Ce moment initial du cours tient en partie de ce que l'on appellerait aujourd'hui l'échauffement, moyen de « dissiper l'enrouement passager²⁵ », de préparer le corps à chanter en se concentrant sur les aspects mécaniques de la voix avant de porter son attention sur d'autres paramètres musicaux, dramatiques, etc.

²³ Les citations précédentes sont tirées de Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*, Paris : Schonenberger, 1845, p. 129-144.

²⁴ Laurent de Rillé, *La Leçon de chant*, Paris : Magasin des Demoiselles, 1883, p. 28.

²⁵ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 228.



Figure 3 – Ad. Leroy, lithographie de couverture in Antoine Romagnesi et Auguste Andrade, *Une leçon de vocalisation*, Paris : Romagnesi, s.d. [c1825]

1.1 LA FORMATION DE L'ORGANE

Nous allons étudier conjointement le contenu et la forme des cours de chant donnés et pris par les jeunes gens se destinant à la profession de chanteur. S'agissant des jeunes filles instruites par des hommes ou prenant leur leçon à l'extérieur, la présence d'une tierce personne servant de chaperon est de mise, ce qui participe du « cliché » de la leçon de chant (voir Figure 3). Puisque nous voulons connaître les exercices, le professeur, les lieux et le profil des étudiants, c'est-à-dire un maximum de paramètres conditionnant les cours que nous observons, nous dirigerons tout naturellement nos pas vers le Conservatoire, dont l'activité est la mieux documentée, pour y commencer notre enquête.

a) Le Conservatoire sous la direction d'Auber

Au terme d'une trentaine d'années à la tête du Conservatoire (1842-1871), le bilan de l'administration de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) est fortement critiqué. De l'avis général, l'enseignement du chant est particulièrement en crise, si bien qu'une commission spéciale est mise en place pour étudier les modifications à apporter au cursus des élèves chanteurs. En quoi le directeur pouvait-il être tenu responsable de cette situation ? A-t-il réellement pu gouverner cette partie de l'établissement au point de lui imprimer sa marque personnelle ? Il est indéniable qu'Auber a eu une influence sur l'enseignement du chant dès sa prise de fonction. Lui-même avait le sentiment d'initier une réforme nécessaire :

« Les concours qui viennent d'avoir lieu au Conservatoire de musique et de déclamation, ont été satisfaisants à l'égard des études instrumentales ; mais il n'en a pas été de même de la partie vocale, qui a prouvé combien il était nécessaire que je m'occupasse particulièrement du chant qui a toujours été et qui est encore le côté faible de notre enseignement. Déjà M. le Ministre vous avez nommé deux nouveaux professeurs MM. Duprez et Garcia et je viens encore solliciter de Votre Excellence l'acquisition d'un nouveau maître, qui vient de se fixer à Paris. C'est de Galli qu'il s'agit, célèbre chanteur de la bonne École, qui est resté plusieurs années à

notre opéra italien, où il a laissé des souvenirs et des regrets aux amateurs de Paris.²⁶ »

La stratégie d'utiliser les nominations comme moyen d'orienter l'enseignement n'est pas nouvelle. Son prédécesseur Luigi Cherubini, directeur depuis 1822, avait déjà fait venir David Banderali tout exprès d'Italie en 1828 pour lui confier les meilleurs élèves des autres classes en perfectionnement ; cette intervention avait été ressentie comme très violente par les autres professeurs car, au moment des concours de fin d'année, elle les empêchait de s'attribuer tout le mérite des récompenses des élèves qu'ils avaient formés²⁷. Cette fois, les nominations sont des créations de classes et ne viennent pas troubler les cinq enseignants déjà en poste : Louis Ponchard, Marco Bordogni, David Banderali, Auguste Panseron et Laure Cinti-Damoreau (par ordre d'ancienneté décroissante)²⁸.

Encore nous faut-il interpréter la direction qu'Auber entendait donner aux études en s'attachant en sus les services de Manuel Garcia fils, Gilbert Duprez et Filippo Galli. Des accusations portées rétrospectivement par le pédagogue Charles Delprat contre Auber indiquent que, sous son autorité, on aurait sacrifié une partie essentielle de la formation vocale en vue de la pratique exclusive du répertoire opératique :

« La présence de M. Auber à la Direction de notre grande École de Musique a été, sans contredit, une des principales causes du relâchement progressif des études de chant au Conservatoire. M. Auber, ne voulait, en effet, d'autre travail que celui qui consiste à chanter de la Musique d'Opéra. "Tout le reste, disait-il, ennuerait et fatiguerait ces pauvres enfants".²⁹ »

Delprat, né vers 1803, avait été élève dans la classe de Ponchard du temps de la direction de Cherubini³⁰. Un élève formé durant la Seconde République se souvient aussi d'une déficience à ce niveau, puisqu'il s'était vu accaparé par des enseignements multiples dont une bonne part se rapporte directement au travail des ouvrages lyriques :

²⁶ Auber à Duchatel, ministre de l'Intérieur, 26 novembre 1842, [brouillon] (F-Pan, AJ/37/69, dossier Galli, pièce n° 6).

²⁷ Voir F-Pan, AJ/37/67, dossier Banderali, pièce n° 27.

²⁸ Voir le tableau des professeurs exerçants entre 1842 et 1856 présenté en annexe 1c. Des éléments biographiques sur chacun d'eux seront indiqués au fur et à mesure des besoins de l'analyse.

²⁹ Charles Delprat, « Conservatoire de Paris », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 159.

³⁰ Voir la nécrologie de Delprat, dans *Le Ménestrel* du 12 février 1888, p. 56.

« Il faut des réformes administratives [...]. Mais si au lieu de cela, on continue de donner simultanément à l'élève qui arrive, des classes de solfège, de piano, de chant, d'opéra, d'opéra-comique, d'ensemble, et en outre, s'il doit faire supplémentairement des études pour des exercices publics ou des représentations, circonstances durant lesquelles quatre ou cinq élèves travaillent, tandis que plus de soixante chantent les chœurs ou figurent, c'est perdre un temps précieux [...]. La durée des cours est déjà bien insuffisante, en raison du nombre des élèves.³¹ »

Sans pouvoir traiter en détail l'enseignement prodigué dans toutes ces classes, dont chacune mériterait que lui soit consacrée une étude à part entière, nous serons attentif à ne pas négliger les éventuels recouvrements entre elles. Nous choisissons ici de documenter prioritairement la formation vocale en relevant les éléments dans le cursus complet tel qu'il est ordonné au Conservatoire. À ce titre, il est utile de savoir que les premiers temps du directorat d'Auber sont marqués par un regain d'activité de la pratique scénique, à travers la multiplication des classes de déclamation lyrique et la poursuite des exercices publics à un rythme régulier. La raréfaction progressive de ces derniers jusqu'à leur interruption après 1862 incite d'ailleurs à relativiser la portée des attaques de Delprat et surtout à considérer la fin du règne d'Auber comme devant faire l'objet d'une étude séparée. Il y a en effet au moins deux moments du directorat d'Auber : une première phase assez dynamique pendant une quinzaine d'années (1842-c1860), où les réformes se succèdent, et une seconde phase de stagnation jusqu'en 1871.

Si nous voulons nous concentrer sur les effets des intentions premières d'Auber à l'égard de l'enseignement du chant, une discontinuité apparaît dès 1857, comme le fait remarquer l'orateur à l'occasion de la cérémonie de distribution des prix cette année-là :

« La retraite de M. Ponchard nous rappelle, par une association bien légitime, aux regrets que nous donnions l'année dernière à deux noms illustres dans l'enseignement du chant [, ceux de M. Bordogni et Mme Damoreau]. Le départ de ces trois maîtres, c'est comme une époque qui fait place à une autre.³² »

Manuel Garcia fils, Gilbert Duprez et Filippo Galli ayant également quitté leurs fonctions à cette date, le mouvement engagé en 1842 par un renouvellement du corps professoral est

³¹ Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d'un professeur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 95-96.

³² Discours d'Alfred Blanche pour la distribution des prix, prononcé le 8 décembre 1857 et reproduit dans le *Moniteur universel* du lendemain, cité d'après Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 955.

effectivement arrivé à son terme ; il semble donc légitime de considérer le départ de Louis Ponchard en décembre 1856 comme un tournant. À cette donnée quasi démographique s'ajoute le hasard qui nous a livré de précieux témoignages précisément sur la classe de Ponchard, puisque les souvenirs de deux de ses élèves nous sont parvenus. La correspondance de Jules Stockhausen couvre les années 1845 à 1849, intervalle que les mémoires de Louis-Alphonse Holtzem recoupent et prolongent jusqu'en 1852. La possibilité de croiser ces points de vue subjectifs avec les très riches archives du Conservatoire ont achevé de déterminer un resserrement des bornes chronologiques pour le premier paragraphe du présent chapitre. Nous avons donc envisagé plus spécialement les études de chant au Conservatoire dans les premiers temps du directorat d'Auber, en rayonnant autour de l'exemple de la classe de Ponchard père.

Le quotidien des classes

Il est particulièrement utile de nous pencher sur les rapports critiques à l'encontre du Conservatoire³³ car ils dévoilent souvent des usages peu conformes aux valeurs mises en avant dans les discours officiels. Lorsque le fonctionnement de l'institution est questionné, que des réformes sont proposées et des principes généraux énoncés, nous avons l'opportunité de saisir au vol l'esprit dans lequel furent appliqués ou ignorés les textes censés organiser le contenu et la forme des cours³⁴. Par exemple, à en croire le critique musical Gustave Bertrand, « il y a des *Méthodes du Conservatoire*, et elles sont ignorées au Conservatoire, sauf en quelques classes. Il existe des règlements, et il y est... régulièrement contrevenu.³⁵ » Pour ce qui est des méthodes, les témoignages des élèves permettent de mesurer assez précisément leur usage – nous y reviendrons. Concernant la discipline des classes de chant, nous savons tout de même par les archives que sont présents auprès des

³³ Selon Cécile Reynaud, les premiers dépouillements réalisés dans le cadre du chantier de l'Agence Nationale de la Recherche « Histoire de l'enseignement musical public en France au XIX^e siècle (1795-1914) » permettent d'affirmer que la critique de l'enseignement du chant au Conservatoire est déjà très sévère dans les années 1820 par rapport aux autres instruments (voir http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2%5BCODE%5D=ANR-13-CULT-0007 [consulté le 13 juillet 2014], communication lors des journées d'étude du groupe Francophone Music Criticism organisées en salle des Commissions, BnF site Richelieu, 11 juillet 2014). Cette constante se perpétue largement au-delà de notre période de référence et l'on citera par exemple l'article de Jules Chevallier, « La décadence du chant », *La Grande Revue*, 10 juillet 1907, rendant compte des concours de fin d'année au Conservatoire.

³⁴ Pour les aspects pratiques de la pédagogie dans les mêmes années au Conservatoire de Genève, voir le chapitre « Dans le ventre du Léviathan » in Rémy Campos, *Instituer la musique*, Genève : Université, 2003, p. 375-448.

³⁵ Gustave Bertrand, « De la réforme des études de chant au Conservatoire », *Le Ménestrel*, 5 juin 1870, p. 212.

élèves hommes et/ou femmes (accompagnées de leurs mères), dans la même salle et à heures fixes, le professeur et/ou un répétiteur et/ou un accompagnateur.

La discipline et les incidents sont un biais commode pour se représenter l’emprise de l’institution sur les activités quotidiennes³⁶. En particulier, la lutte entre les anciennes habitudes des usagers et les tentatives de réformer le Conservatoire pour imposer une organisation rationnelle laisse des traces. En février 1851, Michelot se bat pour continuer à ne donner que deux leçons par semaine, et non trois comme le prévoit le nouveau règlement, offrant comme compromis de rallonger ses leçons ; il invoque alors son âge avancé et des convenances personnelles relevant de sa vie privée (il souhaite rester à la campagne la moitié de la semaine et s’éviter des allées et venues trop nombreuses). Auber lui répond que le nouvel emploi du temps, fondé sur des raisons d’ordre pédagogique (il faut laisser le temps aux élèves d’apprendre les rôles entre chaque séance), ne sera pas négociable³⁷. Cet exemple d’intransigeance³⁸ indique bien que le règlement encadre tout de même certaines choses, sous l’autorité du directeur. D’autres contraintes ou choix pédagogiques imposés par le règlement fondent la spécificité et l’unité de l’enseignement du chant au Conservatoire, si bien que certains professeurs préfèrent exercer en marge de l’institution. Les conditions que pose Duprez, démissionnaire en 1850, pour réintégrer le Conservatoire lorsqu’Auber le lui demande à la rentrée 1853 nous éclairent sur ses motivations ; outre le traitement relativement faible et l’astreinte de ne pouvoir s’absenter sans autorisation, le professeur n’était manifestement pas satisfait de la position qui lui était dévolue dans le dispositif pédagogique :

« Vous avez bien voulu, cher Maître, me dire qu'en y rentrant j'y ferais ce que je voudrais, c'est me laisser trop de latitude, mais voici ce que je crois y devoir faire. J'y voudrais une classe composée de huit élèves seulement ; quatre hommes et quatre femmes. Les élèves pourraient m'être proposés mais non pas imposés. Je me chargerais alors de leur entière éducation Lyrico-Dramatique, c'est à dire qu'ils ne recevraient de l'institution d'autres leçons que celles que je demanderais pour eux ;

³⁶ Voir l’article de Rémy Campos, « La classe au Conservatoire de Paris au XIX^e siècle. Éléments pour une description », *Revue de musicologie*, tome 83, 1997, p. 105-116.

³⁷ Voir F-Pan, AJ/37/71, dossier Michelot, pièces n° 9-10.

³⁸ Il n’est pas question en général de passe-droit ou de clientélisme au sein du Conservatoire, qui ne dévie pas tout au long du XIX^e siècle de l’orientation républicaine liée à sa fondation. Voir aussi le militantisme pour la gratuité, l’égalité et la laïcité de l’éducation avec lequel commence l’entrée « école » in Pierre Larousse dir., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris : Administration du Grand dictionnaire universel, tome 7, 1870, p. 108.

j'exigerais cela parce qu'à mon avis, je ne trouve pas rationnel que des élèves qui ont travaillé consciencieusement avec un maître, soient exposés en passant dans une autre classe, à y être critiqués, contrôlés et corrigés, souvent à la légère par d'autres maîtres qui n'ont pas suivi leurs études. Ces élèves seraient tenus cependant de se conformer à tous les autres règlements du conservatoire. [...] Je demanderais qu'il me fut accordé de ne faire ma classe que deux fois par semaine, ce nombre étant très suffisant au développement des élèves.³⁹ »

Si les inconvénients que pointe Duprez concernant la fréquentation d'enseignants multiples sont parfois bien réels ⁴⁰, la globalité de son propos reflète surtout ses réticences à abdiquer son contrôle personnel au profit d'un modèle tout à fait différent de celui qu'il avait connu à l'école Choron, où les effectifs étaient bien plus réduits. Dans le cadre de la présente étude, nous nous efforcerons de montrer en quoi la diversité des approches propres à chaque enseignement et à chaque professeur peut être comprise, sinon comme une des forces de l'école, au moins comme une de ses caractéristiques majeures.

Un autre trait essentiel du Conservatoire, ce sont les concours qui rythment la scolarité à échéances parfaitement régulières. Nul ne remet en cause le fait que des auditions et des délibérations systématiques régulent le passage des élèves d'une classe à l'autre et leur possibilité de concourir en fin d'année ou non ⁴¹. En revanche, il se trouve des pédagogues pour regretter la manière dont sont pratiqués ces examens, et leur effet pervers sur l'enseignement :

« Je conviens qu'au Conservatoire de Paris, et partant, dans maintes autres institutions de ce genre, je conviens dis-je, qu'il est difficile, impossible même, de s'appesantir sur les principes élémentaires du chant, puisqu'au bout de trois mois, l'élève doit pouvoir chanter un air. Mais pourquoi chanter un air ? Le Comité s'apercevrait bien davantage des progrès de l'élève, si le travail élémentaire était enseigné d'une manière plus sérieuse, et si l'élève venait devant lui répéter les exercices, qu'il fait journellement sous les yeux du professeur. Les examens

³⁹ Gilbert Duprez à Auber, 11 juin 1853 (F-Pn, Lettres Autographes).

⁴⁰ Voir le souvenir des ballotements de Guillaume Ibos entre les directives contraires d'Archimbault et Obin dans Georges Loiseau, *Notes sur le chant*, Neuilly : L'Auteur, 1947, p. 18.

⁴¹ Tout en appelant à une restructuration plus graduée des études selon le modèle tripartite du début du siècle (vocalisation, chant, déclamation lyrique), le chartiste Gustave Bertrand souhaite conserver un cursus souple pour les élèves : « s'il s'en trouve dont la voix soit naturellement bien posée, ou qui sachent déjà le solfège, ou qui soient doués d'une compréhension plus rapide, ce serait [in]conscience de les forcer à suivre les études aussi lentement que le commun des élèves, tandis que parmi ceux-ci il peut s'en trouver qui aient besoin de redoubler pour telles parties spéciales de l'enseignement. C'est donc aux examens à décider de tout. » (Gustave Bertrand, « De la réforme des études de chant au Conservatoire », *Le Ménestrel*, 17 juillet 1869, p. 261).

trimestriels auraient alors un intérêt qu'ils n'ont pas aujourd'hui. Les examinateurs constateraient, par eux-mêmes, ce qu'il conviendrait de modifier dans le travail imposé à l'élève, et pourraient, en même temps, beaucoup mieux apprécier les résultats de la marche progressive des études.⁴² »

Holtzem dénonce ici un phénomène omniprésent dans une école aussi pérenne que le Conservatoire : l'existence d'usages qui, à force d'être reconduits, font office de règles non-écrites. Nous constaterons effectivement, à la lecture des procès-verbaux des examens trimestriels et même des concours d'entrée (voir § 3.2b), que l'on n'y chante pratiquement que des airs de grand opéra ou d'opéra-comique. Alors qu'il n'est jamais stipulé d'attentes particulières par écrit, les aspirants admis en interprétant seulement une vocalise ou une romance font figure d'exception. Cette particularité rappelle à notre attention la mission première de l'ancienne École royale de chant et de déclamation, qui est de fournir des sujets aux grandes scènes lyriques parisiennes. C'est pourquoi les classes de chant du Conservatoire n'accueillent habituellement que des élèves déjà avancés, ainsi qu'en témoignent les séries éditoriales comme celle des ouvrages pédagogiques de Cinti-Damoreau, se déclinant en *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire* et *Nouvelle méthode de chant à l'usage des jeunes voix*, destinée « à précéder sa grande méthode d'artiste.⁴³ » L'enseignement officiel du chant est donc résolument un enseignement professionnel⁴⁴ destiné à des talents de première force.

⁴² Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d'un professeur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 90-91.

⁴³ Jacques-Léopold Heugel, « Préface de l'éditeur », Laure Cinti-Damoreau, *Développement progressif de la voix*, Paris : Heugel, c1850, p. 3. De manière similaire, une édition simplifiée existe pour la deuxième édition de *L'Art du chant* de Duprez, lequel précise dans la préface : « aux amateurs cette édition, mais aux élèves artistes l'ouvrage complet. » (Gilbert Duprez, « Observations », *L'Art du chant / deuxième édition* [format réduit], Paris : Heugel, 1846, p. 3.)

⁴⁴ « Le Conservatoire n'est pas seulement une école pour l'enseignement élémentaire de la musique, c'est encore et surtout une école de perfectionnement et d'enseignement supérieur. » (Colombier et autre éditeurs de musique, mémoire cité in Marie Escudier, « Des anciennes méthodes du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 24 janvier 1864, p. 21). On pourrait citer encore le consentement exigé des tuteurs préalablement à l'inscription des jeunes gens aux examens d'entrée du Conservatoire, dans lequel figure explicitement l'autorisation à embrasser la carrière théâtrale.

b) La classe de Ponchard

La longévité de Ponchard père comme professeur s'explique notamment par sa capacité à faire fonctionner sa classe. Alors que Garcia⁴⁵ ou Duprez s'opposent régulièrement au comité et aux principes pédagogiques du Conservatoire, jusqu'à quitter l'institution, l'enseignement de Ponchard est l'exemple parangon de l'adaptation au système. Il est l'un des seuls à ne pas se plaindre du recrutement⁴⁶. En ce qui concerne la tenue des classes, il est notamment stipulé que « les professeurs doivent partager les deux heures de leçon entre tous les élèves, avec autant d'égalité que possible.⁴⁷ » C'est effectivement le fonctionnement décrit par Jules Stockhausen lorsqu'il raconte à ses parents ses premiers cours en 1845 :

« Ponchard m'a bien accueilli ; il me fait chanter toutes les fois à la leçon ; nous sommes sept ou huit, chacun son tour. Il n'y a pas de risque de trop chanter, surtout parce que le fameux Ponchard arrive quelquefois trop tard et qu'il aime à faire la causette.⁴⁸ »

Derrière l'humour, nous devinons que malgré les sonneries qui indiquent le début de chaque période, l'illustre professeur – il a déjà trente ans de carrière à la fois sur scène et dans l'enseignement – ne donne pas toujours la priorité à sa classe et se laisse facilement aller à une forme de favoritisme en ne faisant travailler sérieusement que ceux qui l'intéressent parmi les élèves qui lui sont confiés. Des parents ont pu reprocher à Louis Ponchard encore plus directement son attitude, en dénonçant cette irrégularité au directeur :

⁴⁵ « Manuel Garcia [...] était constamment contrarié par le Comité d'examen, et en discussion avec ce Comité. Il entendait n'admettre dans sa classe que des élèves qui fussent musiciens [, qui] suivissent aveuglément ses conseils, et ne fussent pas distraits des exercices gradués, pour chanter des airs et des morceaux, aux examens trimestriels. » (Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d'un professeur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 71).

⁴⁶ La plupart des professeurs se plaignent continuellement de l'indigence des élèves qu'on leur confie. Par exemple, Giuliani ajoute à la fin de son rapport avant l'examen trimestriel du 23 juin 1853 : « Je prie Monsieur le Directeur et Messieurs du Jury de vouloir bien remarquer, que ma classe n'est pas fournie de sujets, qui par leur organisation puissent me donner de grandes espérances d'avenir, et qu'il me sera bien difficile de former des talents là, où je dois passer tout mon temps à poser, ou à former des voix très médiocres surtout pour le théâtre (F-Pan, AJ/37/272*, fol. 73v).

⁴⁷ « Règlement de police intérieure de décembre 1842 » cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860, p. 314.

⁴⁸ Jules Stockhausen à son père, Paris, 24 février 1845, Geneviève Honegger, *Jules Stockhausen, Itinéraire d'un chanteur à travers vingt années de correspondance 1844-1864*, Lyon : Symétrie, 2011, p. 32.

« C'est avec la plus grande répugnance que nous portons à votre connaissance un abus que vous vous empresserez de réprimer. Comme mères nous remplissons un devoir, nos enfants n'employant pas fructueusement leur temps en suivant le cours de M. Ponchard, qui n'apporte pas tout le zèle et l'exactitude désirables à l'accomplissement de ses devoirs de professeur. Le temps perdu est irréparable. ⁴⁹ »

Les mères sont des témoins crédibles, puisqu'elles peuvent assister aux cours. D'ailleurs, le comportement rapporté par Stockhausen était déjà identique chez le professeur vingt ans plus tôt : Ponchard avait même été mis à la retraite fin 1829 faute d'assiduité, avant d'être rappelé en 1832. Ce qui pourrait passer à première vue comme une négligence coupable de la part du professeur cache selon nous un fonctionnement souterrain. Même s'il ne respectait pas les règles, Ponchard refusa de passer du chant à la déclamation lyrique (opéra-comique) au motif que ses absences pour répétitions « auraient des inconvénients plus grands pour la classe de la déclamation lyrique que pour celle de chant. ⁵⁰ » Il exerce en effet un contrôle sur le travail qui se fait en son absence à la classe de chant par des moyens qui seraient inefficaces dans le cas d'une classe de scène. Pour montrer comment l'autorité du maître transcende sa personne jusqu'à dicter l'identité d'une classe, nous traiterons successivement des différents ressources que l'élève peut trouver pour le diriger dans sa quête d'une bonne pose de voix, dans la classe sous le contrôle du professeur, en marge des cours auprès de ses camarades plus avancés, voire dans le privé à l'extérieur du Conservatoire.

Sa carrière de chanteur scénique derrière lui, Ponchard continue de se produire dans les salons dont sa notoriété d'artiste et sa respectabilité de professeur lui ouvrent grand les portes. Il est représenté comme un homme ayant une situation, portant monocle et épingle de cravate (voir Figure 4).

⁴⁹ Mmes Prévost à Auber, 22 février 1849 (F-Pan, AJ/37/71, dossier Ponchard, Louis, pièce n° 10).

⁵⁰ Auteur non identifié, lettre au Vicomte de La Rochefoucault, 10 décembre 1827 (F-Pan, AJ/37/71, dossier Ponchard, Louis, pièce n° 19).



Figure 4 – [Anonyme], « Louis Ponchard en janvier 1840 », lithographie d'après Charles Vogt, Charles Haas, *Amour de mère*, Paris : Espinasse, p. 1 [détail] © Fonds Moore-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard.

Le contrôle du professeur

Pour un élève debout ⁵¹, sept assis : la classe est avant tout le lieu où s'observe l'évolution individuelle. L'article 42 du règlement établit que « les professeurs titulaires ou adjoints remettent au directeur, le jour de l'examen de leurs classes et avant la séance, un rapport circonstancié sur les progrès, le zèle et l'exactitude de chacun de leurs élèves. ⁵² » Ces documents permettent de suivre à intervalle régulier les étapes franchies par l'élève et les orientations pédagogiques que le professeur envisage pour lui. Pour une majorité d'élèves, dont la voix n'est pas encore assez développée en souplesse, étendue ou agilité, la formation commence par un temps d'établissement de l'instrument qu'est l'organe vocal. Ponchard écrit, à propos d'Holtzem, dans son rapport avant l'examen trimestriel du 10 avril 1849 : « Cet élève est bon musicien ; sa voix n'est pas loin de sa naissance, elle a besoin de temps et de travail. ⁵³ » La suite des commentaires sur Holtzem pendant un an et demi de sa scolarité semble confirmer ce diagnostic :

« Voix qui se débarbouille. Bon musicien. ⁵⁴ »

« Cet élève est bon musicien et intelligent mais la voix n'est pas encore parvenue à la flexibilité. Les notes élevées sont criardes, cependant c'est un travailleur. ⁵⁵ »

« Celui-ci est malade depuis quelque temps et a peu travaillé. Voix médiocre, bon musicien et travailleur. ⁵⁶ »

« C'est un bon travailleur ; aussi il y a progrès. La voix se développe, la légèreté commence à venir. ⁵⁷ »

« La voix de cet élève fait des progrès ; La vocalisation est encore embarrassée mais il est bon musicien et travailleur. ⁵⁸ »

⁵¹ Un disciple de Ponchard se réclamant d'une grande fidélité à l'enseignement reçu de lui écrit dans son traité les lignes suivantes, qui semblent décrire la posture de l'élève en train de prendre son cours : « En chantant on doit se tenir debout, bien droit et bien d'aplomb sur les deux pieds, avoir les bras pendants et les épaules en arrière afin de laisser la poitrine parfaitement libre. La bouche doit être bien ouverte mais sans exagération » (Charles Delprat, « Derniers conseils », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 190). À d'infimes nuances près, cette posture est décrite à l'identique dans tous les traités antérieurs et contemporains. Des contre-indications viennent parfois renforcer ces prescriptions : « Se bercer ou balancer en chantant est d'ailleurs de fort mauvais goût. Il faut bien ouvrir la bouche, évitant toute fois d'être ridicule » (André Degola, « De la manière de faire sortir la voix et de la prononciation », *Méthode de goût et d'expression*, Paris : L'Auteur, s.d., p. 3).

⁵² « Règlement du 9 novembre 1841 » cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860, p. 304.

⁵³ F-Pan, AJ/37/268*, fol. 10r.

⁵⁴ Louis Ponchard, rapport avant l'examen trimestriel du 16 juin 1849 (F-Pan, AJ/37/268*, fol. 78r).

⁵⁵ Louis Ponchard, rapport avant l'examen trimestriel du 11 décembre 1849 (F-Pan, AJ/37/268*, fol. 139r).

⁵⁶ Louis Ponchard, rapport avant l'examen trimestriel du 3 avril 1850 (F-Pan, AJ/37/269*, fol. 11r).

⁵⁷ Louis Ponchard, rapport avant l'examen trimestriel du 18 juin 1850 (F-Pan, AJ/37/269*, fol. 69r).

De quel enseignement ces progrès sont-ils le fruit ? Un indice capital nous est livré par Gustave Bertrand lorsqu'il discute la nécessité d'augmenter ou non le volume horaire de cours offert aux élèves individuellement : l'utilité pour l'élève assistant passivement au travail de ses camarades de thésauriser les préceptes énoncés par le maître.

C'est un élément fort de distinction entre la pédagogie pratiquée au Conservatoire et dans l'enseignement privé, par rapport aux pratiques d'enseignement mutuel qui connaissent une vogue très importante à la même époque : la prise en charge reste fondamentalement individuelle :

« Il faut assurément que chaque maître s'occupe de chaque élève en particulier, mais une notable partie de l'enseignement oral se fait pour tous les assistants à la fois, sans compter les tâches données à l'élève, et qui, après lui avoir pris plusieurs heures d'étude personnelle, seront jugées et corrigées par le maître en quelques minutes...⁵⁹ »

Si nous voulons appréhender cette transmission orale, c'est vers les supports matériels de l'apprentissage qu'il nous faut nous tourner. Les « tâches » en question sont-elles des exercices à faire ou des morceaux à étudier ? Les bibliothèques de classe renfermaient des méthodes imprimées comportant ces deux avatars de musique destinée à la formation des chanteurs : des formules à répliquer sur une certaine tessiture par transpositions successives (exercices) et des pièces plus développées qui contextualisent les difficultés abordées (leçons). Sachant que la partition, fort coûteuse, n'est pas empruntable⁶⁰, et que le professeur peut se servir de nombreux recueils en parallèle, nous pouvons supposer que l'élève mémorise ou copie un exercice à travailler entre deux cours. Pendant les leçons, le professeur utilise un morceau plus développé (la « leçon », justement) pour vérifier la bonne application des conseils techniques qu'il a donné pour travailler l'exercice en autonomie. Cette structure existe en tout cas dans certaines méthodes écrites, comme celle d'Alexis de

⁵⁸ Louis Ponchard, rapport avant l'examen trimestriel du 19 décembre 1850 (F-Pan, AJ/37/269*, fol. 148r).

⁵⁹ Gustave Bertrand, « De la réforme des études de chant au Conservatoire », *Le Ménestrel*, 17 juillet 1869, p. 261.

⁶⁰ « À la fin des classes, [les garçons de classe] veilleront à ce qu'aucun élève n'emporte les solfèges et méthodes qu'ils ont en compte pour le service. » (« Règlement de police intérieure de décembre 1842 » cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire...*, op. cit., p. 315).

Garaudé⁶¹, où chaque série d'exercice est suivie par une leçon. Pourtant, si l'on divise les deux heures de cours entre huit élèves et que l'on retranche le temps des discussions, notre proposition peut provoquer un légitime scepticisme : comment faire travailler correctement des leçons de plusieurs pages en une dizaine de minutes à peine⁶² ? Heureusement l'usage des partitions a laissé des traces qui peuvent ici nous guider. Un exemplaire des vocalises de Bordogni⁶³, déposé à la direction en 1834, porte un grand nombre de signes tracés à la plume, qui délimitent de courtes sections dans chaque vocalise. Trop longues pour n'être pas interrompues par des respirations, ces sections apparaissent cohérentes du point de vue des difficultés abordées. Faut-il en déduire qu'elles étaient travaillées séparément, ou que l'élève en chantait un certain nombre cumulatif à chaque cours ? Il est tentant d'imaginer un travail plus ou moins rapide selon les obstacles rencontrés par l'élève.

L'enchaînement des leçons ne cherche nullement à imposer de succession obligée aux jeunes voix, principe de bon sens rarement explicite dans les méthodes mais jamais contredit. Il faut tenir compte du fait que du point de vue du marché de l'édition, une méthode étant faite pour être le support d'un enseignement oral, elle doit contenir beaucoup de musique notée et peu de texte. Aussi l'on peine à reconstituer la manière d'utiliser ces outils. Heureusement pour nous, certains pédagogues ont ressenti le besoin de donner un mode d'emploi de leur méthode ; c'est le cas de Francesco Piermarini, professeur ayant chanté les ténors en Italie dans les années 1820 puis pris la direction du conservatoire de Madrid en 1834⁶⁴. Ses instructions vont dans le sens d'un parcours sinueux dans le

⁶¹ Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 1841. On trouve aussi des recueils de leçons sans exercices préparatoires, comme celles de Giovanni Battista Rubini, *Douze leçons de chant moderne*, Paris : Latte, 1839.

⁶² Des calculs approchant nos résultats étaient déjà faits sur le temps consacré à chaque étudiant à l'époque : « C'est dans la classe de vocalisation que l'élève apprend, pendant environ dix ou douze minutes, trois fois chaque semaine, c'est-à-dire pendant environ vingt heures, dans le cours d'une année scolaire (s'il reçoit ses leçons exactement), les principes de l'art du chant. » (François-Joseph Fétis, « Introduction », *Méthode des méthodes de chant*, Mayence : Schott, 1870, p. 5). Le problème ne sera réglé que bien plus tard : « Les professeurs de chant, qui ne peuvent consacrer à leurs trop nombreux élèves le nombre de minutes strictement nécessaires à l'audition de leurs exercices ou de leurs morceaux et à la correction de leurs fautes, ont unanimement réclamé l'élévation à dix du nombre des classes, actuellement de huit, ce qui leur a été accordé. » (Henry Marcel, *Rapport présenté au nom de la sous-commission de l'enseignement musical*, Paris : Imprimerie nationale, 1892, p. 7, F-Pan, F/21/1284).

⁶³ Marco Bordogni, *36 Vocalises pour la voix de soprano ou ténor composées selon le goût moderne par Marco Bordogni, premier ténor du théâtre Royal Italien et de la chambre du roi de France, dédiées à son élève Madame de Coussy*, Paris : Pacini, [1834]. L'exemplaire annoté est Pn, L. 8190 (3).

⁶⁴ Voir François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édition, tome 7, Paris : Firmin-Didot, 1867, p. 54, et Antoine Le Duc, *La Zarzuela : les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, Liège : Mardaga, 2003, p. 45.

volume ⁶⁵ en interaction avec l'organe que l'on cherche à exercer souplement, à la manière d'un livre-jeu :

« Après avoir fait une quantité de gammes [lire : roulades], l'élève trouvera que son gosier se raidit ; il faut alors prendre une autre espèce d'exercice, soit des *trilles*, soit des *grupetti*, soit des arpèges, en évitant toujours soigneusement la fatigue.

[...]

Après le n° 23 commence une série de *vocalises* ou morceaux de chant, lesquels, quoique faciles, vous montrent que le chant se compose de deux éléments bien distincts, la *partie intellectuelle* et la *partie mécanique*. Pour la première, votre manière de sentir, l'art de phraser et les indications que je donne, vous serviront de guide ; pour la seconde, vous allez commencer les exercices qui sont à la page 94

⁶⁶ »

Construire sa séance de travail individuel passe donc, pour l'élève, par une maîtrise de la navigation à l'intérieur des sections de l'ouvrage. Cependant, l'autonomie totale n'est ni envisagée ⁶⁷, ni souhaitable, ni réalisable : elle se heurterait au manque d'expérience (surtout pour l'élève débutant) et à l'impossibilité de s'entendre pour juger correctement du résultat sonore (quel que soit le niveau). Si les difficultés abordées (chromatisme, préparation au trille...) sont souvent assez claires pour choisir rapidement quel exercice correspond à une leçon donnée, la notion de progression relève toujours de la responsabilité du professeur :

« Les *méthodes* de chant renferment des études variées et toutes faites pour [le travail des intervalles], le meilleur de tous pour régulariser la justesse, pour assouplir l'organe, pour faciliter la fusion des registres, et enfin, pour aplanir, autant que possible, les inégalités que l'on rencontre dans le plus grand nombre de voix. C'est aux bons maîtres à choisir dans ces études celles qui répondent le mieux à l'emploi qu'ils doivent en faire, ou à en créer eux-mêmes de spéciales pour les difficultés particulières qu'il sont appelés à combattre. ⁶⁸ »

⁶⁵ François Piermarini, *Cours de chant ou méthode progressive et complète divisée en 2 parties*, Paris : Latte, 1843 [pour la 1^{re} partie, contenant les exercices simples] et Paris : Troupenas, 1844 [pour la 2^{de}, mettant en jeu les difficultés extrêmes dans des leçons plus caractérisées musicalement].

⁶⁶ Piermarini, *Analyse explicative de mon cours de chant*, Paris : Chaix, 1856, n.p..

⁶⁷ « L'élève [parcourra ce vaste cours de chant] avec intelligence et avec le secours d'un bon professeur, car il faut toujours un maître pour appliquer une méthode quelconque », (Henri Blanchard, « Revue critique : Méthode de chant de Piermarini », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 4 juillet 1852, p. 220).

⁶⁸ Charles Delprat, *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 85-86.

L'abondance des exercices disponibles, sans prescription préalable du maître de chant qui suit l'élève en cours particuliers, a même potentiellement une influence néfaste⁶⁹. Quoique Bordogni ait conçu ses trois volumes, rassemblant 36 vocalises en tout, comme étant de difficultés graduées, même la première n'est pas abordable pour un débutant ; l'extension de la tessiture jusqu'à l'*ut* aigu, la rapidité des traits et la longueur des incises nécessitent une formation préalable. La tessiture trop longue est un reproche souvent adressé aux solfèges comme celui de Rodolphe. Un *Rapport sur le mode d'enseignement du solfège au Conservatoire de Paris*, par M. Henri Duvernoy, lequel dirigeait une classe depuis presque un demi-siècle lorsqu'il en donne lecture en commission le 8 juin 1870, stipule que l'on n'utilisait plus ces solfèges dans les classes, précisément pour cette raison. C'est probablement aussi le signe que l'esprit de système gagne au fil du temps, et que le réflexe d'adapter la musique, d'octavier par rapport à ce qui est imprimé sur la feuille se perd. L'apparition de méthodes de chant spécifiquement destinées aux jeunes voix paraît confirmer cette tendance. Il faut alors expliciter dans de nouveaux imprimés plus progressifs ce qui n'est vraisemblablement qu'un usage précédemment tacite. Holtzem note à ce sujet que Ponchard utilise les ouvrages de Bordogni, matériel pédagogique courant⁷⁰, d'une façon assez routinière :

« [Ponchard] ne faisait pas commencer par le mécanisme vocal, si indispensable ; il menait de front, par à peu près, la respiration, la pose de voix, l'articulation et les exercices de vocalisation. Il faisait suivre les cahiers de vocalise de Bordogni, très à la mode à cette époque, mais inutiles et surtout nuisibles. [...] L'étude des vocalises me fatiguait, et je sentais que je n'étais pas dans le vrai, en commençant ainsi par la fin. Je dis donc au maître, que je voulais apprendre d'abord à poser la voix, avant de me lancer dans la difficulté. Il me répondit qu'il n'était pas chargé de ce travail élémentaire ; cependant, après quelques discussions, comme il était très bon, il me promit ses conseils avant chaque classe.⁷¹ »

⁶⁹ « Dès que l'on ajoute à son nom le titre de professeur de chant, on se croit autorisé à publier sa méthode. [...] Les malencontreuses méthodes, surchargées, encombrées de vocalises, d'études en tous genres et dans tous les tons, n'aboutissent qu'à user la voix et à lui faire perdre ses qualités les plus précieuses, la fraîcheur et l'éclat. » (Mme Mainvielle Fodor, *Réflexions et conseils sur l'art du chant*, Paris : Perrotin, 1857, p. 6).

⁷⁰ Les vocalises de Bordogni ainsi que celles pour basse et pour ténor de Panseron ont été expédiées aux écoles succursales de Toulouse, Marseille, Lille et Metz le 15 avril 1842 puis à la succursale de Dijon le 7 février 1845 (voir F-Pan, AJ/37/14* (2), fol. 130-132). Marié en recommande encore l'usage trois décennies plus tard « pour parachever les études » (Marié, « Préface », *Formation de la voix*, Paris : Heugel, p. ii).

⁷¹ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 49-50.

Cette fenêtre ouverte sur les rapports entre le maître et l'élève nous montre Holtzem remettant en cause la répartition habituelle du travail entre le professeur et le répétiteur – nous reviendrons bientôt en détail sur ce statut particulier. Le décalage vient du fait que l'élève avait précédemment été auditeur dans la classe de Garcia qui, de manière manifestement atypique ⁷², enseignait lui-même les premiers éléments de pose de la voix :

« Je conservais cependant un profond regret de ne pas travailler avec Manuel Garcia dont j'admirais la méthode. Son enseignement et ses principes étaient le résultat de recherches et d'observations d'une grande portée, qui allaient à l'encontre de l'affreuse routine. J'avais vu travailler avec lui : Charles Bataille, Barbot, Jourdan, les deux Bussine, Coulon, Mlles Doudvry, Seguin et bien d'autres. Ces auditions m'avaient fait comprendre tout le travail à faire pour devenir bon chanteur. ⁷³ »

On peut se faire une idée du type de remarques que faisait Ponchard en lisant les nouvelles que Jules Stockhausen donne à sa mère peu après son entrée dans la classe, en 1846 :

« Ma voix est dans un drôle de moment ; voilà quinze jours qu'elle menace de baisser ; depuis hier elle veut hausser, c'est une crise ; il faut attendre patiemment ; elle a du reste acquis de la *souplesse* et surtout beaucoup d'ampleur par les études régulières et fréquentes. ⁷⁴ »

Le professeur indique à l'élève les défauts à combattre et la temporalité prévisible de l'apprentissage. Le rythme de travail soutenu qu'évoque Stockhausen n'est pas cantonné aux trois leçons hebdomadaires, mais son contenu est contrôlé et dirigé à ce moment-là.

L'atmosphère durant les leçons pouvait s'approcher de celle décrite sur la fin du siècle par Henri Chateaur dans son roman ⁷⁵, à propos de la classe du fictif professeur Xavier (nous donnons de larges extraits du chapitre concerné en annexe 1d). Prétextant leur méforme *a priori*, celui-ci refuse également d'écouter certains élèves présents. Le déroulement du cours nous semble crédible, chaque élève passant en fait deux fois (la première pour les exercices, la seconde pour les morceaux) et la séance s'achevant par un récapitulatif des directions à observer dans le travail jusqu'au prochain rendez-vous. Les instructions du maître à

⁷² Voir Marié, « Préface », *Formation de la voix*, Paris : Heugel, n.p.

⁷³ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 49.

⁷⁴ Jules Stockhausen à sa mère, Paris, 1^{er} février 1846, in Geneviève Honegger, *Itinéraire...*, op. cit., p. 49.

⁷⁵ Sparafucile [alias Henri Chateaur], *Gens de chœurs*, Bruxelles : Kistemaekers, 1893.

l'accompagnatrice, les conseils sur l'hygiène vocale qu'il adresse à ses élèves, ses remarques techniques (ne pas lever la tête en montant) et musicales (articulation des roulades par quatre), les intentions derrière ses exemples vocaux et ses mouvements d'encouragement corroborent parfaitement le contenu des méthodes imprimées contemporaines de l'auteur.

Revenons maintenant à notre exemple réel et tâchons justement d'établir quels principes sous-tendent les directions indiquées par Ponchard.

c) Les méthodes au Conservatoire

Quoique le suivi technique par Ponchard lui donne un certain nombre de points de repères, ce sont des modèles plus immédiats que recherche Holtzem durant le cours des études.

« Depuis que mes nouvelles études avaient pour but la carrière lyrique, je partageais mes soirées libres entre le travail et l'audition des artistes que je rêvais pour modèles. J'allais tour à tour aux Français, à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et aux Italiens. [Même si] Mocker venait dans mes sympathies admiratives après Roger, son genre d'aptitude était d'un exemple plus pratique pour moi. Je le trouvais admirable dans l'interprétation de son rôle de Montauciel du *Déserteur*, sa désinvolture n'avait rien qui pût se rapprocher de la trivialité. Il savait relever avec grâce la scène de la prison, et mettre une fine bonhomie dans son air : *Je ne désertai jamais*.⁷⁶ »

Par l'observation, l'élève forme son goût. Le Conservatoire apparaît ici comme un accélérateur puisqu'il confère des places gratuites aux théâtres nationaux. Du point de vue de l'Etat, et plus spécialement de l'administration des Beaux-Arts qui encadre toutes ces activités, il s'agit véritablement de leçons complémentaires :

« Le public a vu arriver parmi les professeurs de chant, avec un plaisir qui tient de la reconnaissance, MM. Duprez et Manuel Garcia. Le premier aura une double manière de donner d'excellentes leçons à ses élèves ; soit qu'ils les prennent au Conservatoire, soit qu'ils aillent les chercher à l'Académie royale de musique, ils

⁷⁶ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 57-58.

profiteront également d'un enseignement où le précepte se transforme si bien en pratique.⁷⁷ »

En recrutant un professeur, on valide soit une démarche didactique, soit une manière artistique. Ce moment clef de l'orientation pédagogique du Conservatoire mérite qu'on s'y arrête pour comprendre le sens des nominations successives à l'époque de Gilbert Duprez.

Le corps professoral

Comprendre la succession des professeurs nécessite avant tout de comparer les parcours des candidats retenus ou écartés. Le remplacement de M. Galli (juin 1853) puis ceux de Mme Damoreau (avril 1856) et de M. Bordogni (mai 1856) attirent chaque fois une dizaine de personnalités. Certaines ont fait acte de candidature, d'autres sont présentées d'office par le comité sur proposition d'un membre. Léon Marie ou Just Géraldy se présentent systématiquement à chaque vacance de poste, tandis que Bussine, Chollet et Fournier n'apparaissent qu'à une seule occurrence dans les listes établies avant le vote du comité. Ce vote a pour objet de désigner et classer entre un et trois noms qui sont transmis au ministre⁷⁸.

Les candidats sont surtout des professeurs de chant déjà reconnus pour cette activité, qu'ils soient parisiens (Isidore Milhès, Stéphen de la Madelaine, Alexis Dupond, Henri Panofka, Guillot de Sainbris), issus de la succursale de Toulouse (Auguste Grosseth, Jean-Jacques Masset, Paul Laget) ou italiens (Michel Giuliani, Francesco Piermarini, Ernesto Visconti). Cependant le comité présidé par Auber favorise souvent des personnalités musicales, et notamment les successeurs « naturels ». Lors du départ pratiquement simultané de Garcia et Duprez, Giuliani n'obtient une classe que par suite de l'indisponibilité du ténor Gustave Roger⁷⁹ qui reprend à ce moment le répertoire de Duprez à l'Opéra. Quant

⁷⁷ Discours de M. de Kératry pour la distribution des prix, prononcé le 4 décembre 1842 et reproduit dans le *Moniteur universel* du lendemain, cité d'après Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique..., op. cit.*, p. 934.

⁷⁸ L'article XIII du règlement du 9 novembre 1841 énonce que les professeurs « titulaires ou adjoints [sont] nommés par [le ministre], après l'avis de la commission spéciale des Théâtres royaux, sur une liste de trois candidats présentés par le directeur » (cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860, p. 297-310), mais cette règle souffre des exceptions, par exemple lors du remplacement de Laurent-Joseph Morin (de Clagny) : « M. Couderc de l'Opéra-Comique, aussi bon musicien que comédien remarquable, [...] réunit toutes les conditions nécessaires à ce Professorat. [...] Je renonce même à présenter avec lui d'autres candidats, tant sa supériorité me paraît établie sur tous autres. » (Auber au Ministre, 24 août 1865 (F-Pan, AJ/13/71, dossier Morin, pièce n° 8).

⁷⁹ Voir Auber à M. Baroche, ministre de l'Intérieur, 21 octobre 1850, brouillon (F-Pan, AJ/37/65/1A).

à Charles Battaille, ténor en vue et ancien médecin, il hérite de l'autre classe en tant que continuateur de Garcia, « dont il possède l'excellente méthode ⁸⁰ » et partage le goût pour la science. De même, Jean-Baptiste Faure, élève de Ponchard, unanimement identifié comme un des plus grands artistes de son temps, déjà classé au moment des départs de Cinti et Bordogni ⁸¹, se voit très logiquement attribuer la classe qu'il tenait alors depuis plusieurs mois, en raison de l'absence prolongée pour maladie de son maître déclinant ⁸². Il est plus surprenant de constater que Laget succède à Laure Cinti-Damoreau, malgré les candidatures de deux de ses élèves l'ayant souvent suppléée (Mmes Duflot-Maillard et Potier), et surtout celle de la cantatrice Caroline Miolan-Carvalho. Il nous faut supposer que cette dernière n'avait pas atteint en 1856 une renommée suffisante aux yeux des membres du comité ⁸³. Pouvoir se réclamer d'une longue expérience dans une grande institution apparaît en effet comme un trait commun à beaucoup de professeurs élus puis nommés :

« En appelant M. Laget au professorat du Conservatoire de Paris, le Ministre n'a pas seulement récompensé le mérite personnel, il a voulu donner un témoignage de sa sollicitude pour les succursales des départements et de sa satisfaction toute particulière pour la succursale de Toulouse. ⁸⁴ »

Le même esprit semble avoir permis le retour à Paris de deux autres anciens élèves après quelques années de professorat à Toulouse : Alphonse Révial, pour lequel on ouvre une classe en 1846, puis Auguste Grosset, qui succède à Panseron en 1859. La nomination de Jean-Jacques Masset en remplacement de Filippo Galli apparaît comme une exception. Dans

⁸⁰ Voir Auber à M. Baroche, ministre de l'Intérieur, 31 octobre 1850 (F-Pan, AJ/37/65/1A).

⁸¹ C'est aussi dans un même esprit de perpétuation que Bordogni avait explicitement désigné son « poulain » : « ne voulant pas laisser plus longtemps sans direction la classe qui m'est confiée [, permettez-moi] d'invoquer votre vieille et bonne amitié en faveur de M. Henri Panofka, artiste distingué, dont vous savez le mérite réel et que je serais heureux de me voir succéder dans un enseignement, qui n'a pas été sans éclat et dont il connaît, plus que personne, les traditions. » (Marco [naturalisé Jean-Marc] Bordogni à Auber, 16 mai 1856 (F-Pan, AJ/37/67, dossier Bordogni, pièce n° 14)). À noter que Panofka fut nommé en remplacement de Ponchard dès 1830 - mais ce dernier revint ensuite à son poste.

⁸² « Ponchard, notre éminent professeur du Conservatoire, complètement remis de sa longue et douloureuse maladie, va prendre un congé d'été. En son absence, sa classe sera tenue par son élève passé maître, Faure, le brillant chanteur de l'Opéra-Comique. On ne pouvait faire un meilleur choix, et tôt ou tard Faure sera appelé à exercer définitivement ces fonctions de professeur qui lui sont aujourd'hui provisoirement confiées. » (« Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 25 mai 1856).

⁸³ En 1856, Caroline Miolan-Carvalho avait déjà remporté un certain succès dans le rôle-titre des *Noces de Jeannette* à l'Opéra-Comique, mais ses grandes créations pour Gounod au Théâtre-Lyrique (Marguerite, Mireille, Juliette) et ses brillantes reprises des opéras de Mozart étaient encore à venir.

⁸⁴ Discours d'Alfred Blanche pour la distribution des prix, prononcé le 30 novembre 1856 et reproduit dans le *Moniteur universel* du lendemain, cité d'après Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique..., op. cit.*, p. 954.

sa lettre de motivation, Masset insiste sur son parcours atypique qui lui donne un profil de professeur étranger :

« J'apprends qu'une place de professeur de chant est vacante au Conservatoire et je viens vous prier de vouloir bien m'admettre parmi les candidats. Vous savez, ainsi que messieurs les membres de votre comité quelle a été ma carrière artistique. Permettez-moi de vous dire un mot seulement de mes études théoriques. Désirant me livrer un jour spécialement à la démonstration du chant, j'ai beaucoup étudié sous des maîtres italiens les moyens matériels de l'art, à savoir : la respiration, la mise du son et la prononciation vocale [comprendre : la pose de voix et la vocalisation]. Mes recherches m'ont déjà donné les résultats les plus satisfaisants et mon plus grand titre à mériter votre suffrage est l'hommage que plusieurs artistes distingués de Paris ont bien voulu me rendre en me demandant des leçons. Je compte aujourd'hui parmi mes élèves MM. Jourdan, Carvalho, Meillet, Bréval, Bauche, Mmes Monthubert, Lemer cier, Meillet etc. Depuis un an je suis professeur de chant à Paris et me livre spécialement à la carrière du professorat. Je serai très heureux, Monsieur, si messieurs les membres du comité veulent bien accueillir ma demande et si vous voulez bien m'honorer de votre suffrage.⁸⁵ »

Masset omet de préciser qu'il est en charge de l'enseignement musical à la Maison de la Légion d'honneur ⁸⁶, élément qui a pourtant probablement joué en sa faveur. Le compositeur Uranio Fontana, nommé à la place de Bordogni, est pour sa part un transfuge de l'Opéra, où il exerçait les fonctions de Maître de chant ⁸⁷. Il n'y a donc entre 1842 et 1856 aucune nomination à une classe de chant d'un professeur parisien n'ayant pas obtenu une place auparavant dans une grande institution. Pourquoi cette exigence de continuité, ce repliement sur soi-même ?

En élargissant notre enquête aux autres enseignements, il devient flagrant que l'entrée dans l'école est un processus assez long. Le constat suivant fut vraisemblablement dressé en 1880, car Obin reçoit la Légion d'Honneur cette année-là ⁸⁸ :

⁸⁵ Jean-Jacques Masset, lettre autographe à Auber, datée du 13 juin 1853 [F-Pan, AJ/37/71, dossier Masset, pièce n° 22.

⁸⁶ Voir François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, deuxième édition, tome 6, Paris : Firmin Didot, 1864, p. 20.

⁸⁷ « M. Fontana, successeur de M. Bordogni, a déjà fourni ailleurs les preuves des services que le Conservatoire est en droit d'attendre de lui. » (Discours d'Alfred Blanche pour la distribution des prix, prononcé le 30 novembre 1856 et reproduit dans le *Moniteur universel* du lendemain, cité d'après Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 954).

⁸⁸ Voir Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique...*, *op. cit.*, p. 453.

« Après avoir honorablement tenu, pendant vingt années consécutives, l'emploi de première basse à l'Opéra où il créa de nombreux rôles, M. Obin, à la demande de l'Administration des Beaux-Arts et de la Direction du Conservatoire de Musique, fut nommé professeur titulaire du cours de Grand Opéra en remplacement de Levasseur. Cette nomination date du 1^{er} janvier 1869, époque à laquelle il abandonna complètement la carrière théâtrale ; mais précédemment, et depuis 1852, M. Obin suppléait Levasseur presque chaque année pendant ses absences qui duraient parfois plusieurs mois, et cela tout à fait gratuitement. Ne professant pas en dehors du Conservatoire, M. Obin ne tire d'autre bénéfice de sa place que les appointements accordés par l'Etat, s'élevant aujourd'hui à Deux mille francs par an ; et, par amour de l'art et pour l'honneur d'être professeur dans l'École où il fut jadis élevé, M. Obin se prive d'une liberté qui serait on ne peut plus précieuse à sa santé autant qu'à ses intérêts personnels. M. le Directeur du Conservatoire, en récompense des services rendus, propose, cette année, M. Obin pour la décoration de la Légion d'honneur.⁸⁹ »

La circulation des personnels entre les scènes nationales et le Conservatoire, et l'attention portée à sélectionner des professeurs compatibles avec les orientations de la formation, sont un élément crucial de la possibilité de faire fonctionner la classe comme un passage vers le monde professionnel. Pour le chant comme pour d'autres enseignements prodigués aux chanteurs, chaque classe a une identité qui est idéalement reconduite par la nomination d'un ancien élève de l'école, ayant entre temps prouvé sur scène l'actualité du savoir-faire qu'il possède en propre. Le processus d'intégration progressive au corps professoral est confirmé par le fait que d'autres professeurs avaient fait appel à Obin⁹⁰. Les remplacements effectués sont d'ailleurs un argument pour solliciter une place. Outre l'assurance d'une certaine continuité dans l'enseignement, ce mode de succession offre évidemment des garanties quant à la qualité du travail, comme semble s'en recommander Batiste en 1839 :

« Étant depuis trois ans professeur-adjoint au Conservatoire, depuis deux ans accompagnateur dans la classe de monsieur Banderali, depuis dix-huit mois accompagnateur dans la classe de monsieur Kuhn, depuis un an accompagnateur dans la classe de monsieur Bordogni, outre cela ayant remplacé pendant près de quatre mois monsieur Schneitzhoeffter, pendant trois mois monsieur Potier, pendant près de deux mois monsieur Moreau, pendant un mois monsieur Bazin, ayant accompagné pendant deux mois à la classe de monsieur Morin et pendant un

⁸⁹ Lettre d'auteur et de destinataire inconnus, non datée (F-Pan, AJ/37/71, dossier Obin, pièce n° 6).

⁹⁰ Charles Duvernoy, professeur de grand opéra et directeur du pensionnat depuis 1856 (à la suite de Moreau-Sainti) était diabétique. Sa santé se dégrade au point qu'il fait de l'hémiplégie en 1871. Il se faisait régulièrement remplacer par Obin dès 1867. Obin se fera lui-même suppléer puis remplacer par Giraudet à la rentrée 1887.

mois à la classe de monsieur Dérivis, je réclamerai de vous la faveur d'être porté comme candidat pour la place de professeur de chœurs qui se trouve vacante.⁹¹ »

Le fait d'être officiellement chargé d'une classe est d'abord la marque d'une reconnaissance professionnelle par l'institution la plus prestigieuse. Elie ayant également rendu de grands services gratuits au Conservatoire, il est nommé professeur mais sans traitement :

« Vous avez déjà fait preuve de talent et d'exactitude dans cet établissement, et je ne doute pas que vos leçons ne soient fort utiles aux Elèves qui se destinent, soit aux théâtres lyriques soit à la comédie française. Dès que les ressources du Budget du Conservatoire permettront de vous obtenir un traitement, je me ferai un plaisir de faire au ministre une proposition en votre faveur. Je m'entendrai avec vous sur la formation de votre classe.⁹² »

Les professeurs des matières secondaires connaissent fréquemment cette situation précaire. Ainsi Morin, chargé de la lecture à haute voix, avait été nommé sans appointements⁹³ ; en retour, il a manifestement été prioritaire pour obtenir la classe d'opéra-comique laissée vacante lorsque Ponchard repasse au chant en 1838. Avant cela, Morin avait sollicité et obtenu de Cherubini en septembre 1834 le droit d'exercer ses élèves privés sur le théâtre du Conservatoire, à condition que les représentations seraient gratuites⁹⁴. Des compensations multiples en nature s'ajoutent donc à la possibilité d'augmenter ses tarifs pour les cours particuliers, et permettent à une part non négligeable des enseignants du Conservatoire de vivre indirectement de leur activité au service de l'institution.

En somme, les professeurs du Conservatoire peuvent être rassemblés sous trois grandes catégories : de grandes figures venues des principales scènes lyriques ; des pédagogues de renommée internationale – ou experts hautement qualifiés – ; d'anciens élèves brillants ayant été chargés de nombreux remplacements pendant des années, voire ayant occupé des postes dans les succursales. Dans tous les cas, ils entretiennent un rapport étroit avec le microcosme des grandes institutions officielles de la musique vocale. Cette unité d'école se

⁹¹ Édouard Batiste, lettre autographe à Cherubini datée du 7 octobre 1839 (F-Pan, AJ/37/67, dossier Batiste, pièce n° 14).

⁹² Auber, brouillon de lettre autographe à Elie, datée du 6 janvier 1848 [F-Pan, AJ/37/69, dossier Elie, pièce n° 7. Le poste d'Elie est porté au budget à compter du 1^{er} janvier 1849 avec des appointements de 500 francs par an (voir le premier registre des professeurs conservé aux archives du CNSMDP, inscription n° 128).

⁹³ Voir l'arrêté du 12 mai 1834 créant la classe de lecture à haute voix (F-Pan, AJ/37/71, dossier Morin, pièce n° 20).

⁹⁴ Lettre à Cherubini, datée du 9 septembre 1834 (F-Pan, AJ/37/71, dossier Morin, pièce n° 18).

retrouve dans les méthodes de chant lorsqu'on les met en série, car elles ont vocation à refléter leur temps. Lavoix et Lemaire l'ont fait, par exemple, pour les chromatismes. Ils notent que tous les professeurs donnent les mêmes conseils :

« La méthode du Conservatoire, Martini, Degola, Crivelli, Gérard, Garaudé, Lablache, Concone, MM. Panofka, Garcia et autres donnent le conseil de travailler ces exercices fort lentement et de frapper en même temps la note sur le piano, afin de soutenir et de guider la voix dans l'intonation de chaque son ⁹⁵. »

En consultant des méthodes tardives, on s'aperçoit qu'un volume n'en remplace jamais un autre, mais vient le compléter dans la perspective de rendre le bagage commun un peu plus clair, grâce à un angle de vue supplémentaire sur certains détails. L'ouvrage d'Enrico Delle Sedie (1822-1907) illustre parfaitement ce point à travers sa préface, dans laquelle il revendique la fidélité aux principes qu'il a hérité de ses maîtres :

« Cette manière de développer le sentiment d'un élève appartient à l'ancienne école, et je ne fais qu'exposer par écrit ce que nos anciens professeurs nous faisaient pratiquer par tradition. [...] Mon plus grand désir et mon unique but sont d'apporter à *un grand édifice une petite pierre*. ⁹⁶ »
 « Sauf quelques expressions nouvelles [...] ce traité ne diffère en aucun point des principes de l'école ancienne ⁹⁷ »

Sa méthode est aussi un témoin de la pratique du pédagogue, qui y rassemble ses exercices et renvoie à ceux de ses devanciers et collègues :

« L'élève travaillera dans Garcia père les n°24 à 29 32 37 38 52 53 et 57 ainsi que les Vocalises pour voix de Contralto ou Basse de Giulio Alary celles qui se prêtent à ce genre d'étude en les transposant selon la nature des voix ⁹⁸. »

Notons que cette façon de procéder n'est pas nouvelle : la *Méthode* de Lablache renvoyait déjà aux exercices de Paër et aux vocalises de Bordogni en 1840 ⁹⁹. Pour certaines notions

⁹⁵ Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 118.

⁹⁶ Enrico Delle Sedie, « Avant-propos », *L'art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 2.

⁹⁷ Enrico Delle Sedie, « Avant-propos », *L'art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 1. Parmi les expressions nouvelles notables dans cette méthode, nous avons notamment relevé les idées de couverture – pour qualifier une voyelle (p.10) ou pour caractériser le timbre (p. 59) – et d'homogénéité regardant l'émission (p. 54).

⁹⁸ Enrico Delle Sedie, *L'art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 61.

⁹⁹ Voir Louis Lablache, *Méthode complète de chant*, Paris : Canaux, 1840, p. 68.

qui semblent plus périphérique dans son enseignement, Delle-Sedie indique seulement les auteurs de référence :

« Les méthodes de Mme Cinti-Damoreau, de MM. Garcia père et Garcia fils, de M. Duprez, de M. Panseron et de plusieurs autres, offrent à l'élève tant de modèles très remarquables pour exercer l'agilité, que nous trouvons inutile d'en ajouter de nouveaux¹⁰⁰. »

L'exploitation des redondances entre les ouvrages n'est possible que si la notion étudiée est décrite par tous les auteurs de la même manière, en employant le même jargon et avec pour chacun des mots un signifiant unique. Or, les exemples dérogeant à ces critères se trouvent à foison ! Pour une même catégorie vocale, on observe souvent des limites et noms de registres différents d'une méthode à l'autre ; cette disparité reflète plus une conception de la voix propre à chaque auteur qu'une différence sensible dans la gestion des mécanismes et des résonateurs. Cet écueil, fréquent au XIX^e siècle, empêche toute étude de type diachronique sur le vocabulaire employé sans connaître auparavant l'évolution de la technique, et fausse absolument les résultats de toute tentative d'écrire l'histoire du chant à partir de la mise en série des seuls textes théoriques. En revanche, il peut être intéressant de mettre en relation les écrits didactiques d'un chanteur avec sa propre pratique interprétative et ses propres compositions vocales.

La méthode Ponchard

Pour reconstituer les caractéristiques techniques spécifiques de la méthode enseignée par Ponchard ou sous lui, nous nous heurtons à une difficulté de taille : l'absence du plus petit opusculé comme du moindre recueil d'exercices publié¹⁰¹. Son fils aîné, Eugène, a bien fait paraître une série d'articles dans *Le Ménestrel* en 1841, mais à part proscrire l'insertion

¹⁰⁰ Enrico Delle Sedie, *L'Art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 75.

¹⁰¹ « Il n'a pas rédigé en corps de doctrine les secrets de son exquise méthode » (Amédée Méréaux, « Ponchard (suite et fin) », *Le Ménestrel*, 28 janvier 1866, p. 67). Il existerait une lettre dans laquelle Ponchard aurait donné la synthèse suivante de ses principes directeurs : « Vous savez mon respect pour la prosodie, pour l'accentuation et la pureté grammaticale de la langue française, sans laquelle, selon moi, il n'est pas de chant possible ; vous avez pu voir aux cours du Conservatoire si l'expression dramatique, le choix des ornements et l'application des nuances dans leur rapport avec le caractère des morceaux n'ont pas toujours présidé à mon enseignement, répulsif à toute brutalité vocale ? » (Gustave Bénédict « École classique du chant par Pauline Viardot-Garcia », *La France musicale*, 16 novembre 1862, p. 363). À part l'absence de « brutalité », nous ne trouvons rien ici qui se rapporte réellement au travail de la voix ; il s'agit plutôt de style et de déclamation, tels que nous aborderons ces éléments dans le § 1.2a.

de H pour faciliter la phonation (ha-ha-ha au lieu de a-a-a) ¹⁰². Si le maître n'a pas rédigé lui-même de traité, il a en revanche donné son opinion sur la *Méthode du Conservatoire*. Rédigée à partir d'un manuscrit de Bernardo Mengozzi (1758-1800) et adoptée collectivement par les fondateurs du Conservatoire afin de lutter contre la trop grande diversité des façons de procéder des professeurs ¹⁰³, cette méthode marque le début de l'école française de chant romantique ¹⁰⁴ en anticipant la fusion des esthétiques rossiniennes et de la tragédie lyrique ¹⁰⁵. C'est selon elle que l'enseignement était censé se dérouler dans l'établissement dès 1804, et elle n'a pas connu de concurrence sérieuse avant les années 1840. Le témoignage de Ponchard confirme que les principes couchés sur le papier sont conformes à ceux reçus et transmis par lui pendant un demi-siècle, tout en excluant absolument l'usage qu'il aurait pu (dû) faire du livre dans sa classe :

« Ce qui ne m'était jamais arrivé du temps que j'étais élève, je viens de le faire à présent que je n'en ai plus besoin pour mon compte personnel ; je viens de parcourir cette méthode, page par page, et j'y ai trouvé tous les éléments les plus vrais et les plus logiques de l'enseignement. Elle est même d'une actualité remarquable pour tous les systèmes qu'on a tenté d'introduire depuis quelques années. En fait de physiologie, elle contient à peu près tout ce qu'il est utile à un chanteur de connaître. La seule chose qu'on pourrait se permettre, ce serait d'intercaler dans les vocalises quelques études modernes, et dans le recueil des airs célèbres, des morceaux français classiques. ¹⁰⁶ »

Ces remarques indiquent clairement les centres d'intérêt de Ponchard, gravitant autour du répertoire français qu'il pratique lui-même et des vocalises qu'il aime à faire chanter dans sa

¹⁰² Voir Eugène Ponchard, « De la prosodie dans le chant », *Le Ménestrel*, 4 livraisons du 28 mai au 27 juin 1841.

¹⁰³ Voir Emmanuel Hondré, « Le Conservatoire de Paris et le renouveau du "chant français" », *Romantisme*, 1996, n° 93, p. 83-94, et Jean Nirouet, « La *Méthode de chant du Conservatoire de musique* de l'an XII (1804) », Anne-Marie Bongrain et Alain Poirier, dir., *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*, Paris : Buchet-Chastel, 1999, p. 165-174.

¹⁰⁴ Pour l'usage de l'adjectif « romantique » comme synonyme de « caractéristique de l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871) », nous renvoyons à notre introduction générale.

¹⁰⁵ « Le Conservatoire est fondé; une commission est nommée pour rédiger une méthode complète de chant; elle est composée de Cherubini, rapporteur, Catel, Gossec, Méhul, Plantade, Garat : Garat, qui parle toutes les langues musicales, Garat, l'interprète sans égal de Gluck et de Piccini. — Un célèbre chanteur italien est adjoint à cette commission : Garat fait école, Mengozzi lui est associé. De là l'union de ces deux écoles, dont les tendances de rapprochement et de fusion datent de si loin et se sont si logiquement et si artistiquement réalisées ; de là cette école éclectique d'où sortiront tant de célébrités : Ponchard, Levasseur, Mmes Branchu, Damoreau et bien d'autres que nous retrouverons, élèves de France et d'Italie, faisant l'illustration des scènes françaises et italiennes. » (Amédée Méreaux, « Grande école de chant du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 1^{er} septembre 1867, p. 314).

¹⁰⁶ Louis Ponchard, lettre autographe, c.1866, citée par Amédée Méreaux, « Grande école de chant du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 8 septembre 1867, p. 321.

classe. Elles expriment aussi la manière toute naturelle dont se perpétuait à travers lui un enseignement reçu oralement de ses propres maîtres sans aucune nécessité de passer par la théorisation. Il serait évidemment erroné d'en déduire que Ponchard n'avait pas une position personnelle bien affirmée concernant la technique vocale, mais où la lire ?

Heureusement pour l'historien, des querelles d'écoles et des politesses entre confrères amènent parfois les chanteurs à prendre la plume. Qu'ils saluent ou moquent, ces témoins directs nous révèlent ainsi les méthodes de leurs alliés et de leurs adversaires. Si l'on y regarde de près, « même au Conservatoire de Musique de Paris, où devrait, ce semble, résider l'unité dans l'enseignement, les professeurs y sont en complet désaccord sur [l]es principes [de l'art du chant].¹⁰⁷ » En passant en revue les différents points de désaccord courants à l'époque, Auguste Laget (1821-1902), ancien artiste de l'Opéra-Comique et correspondant du Conservatoire de Musique à Toulouse, ébauche une classification des écoles contemporaines. Cette fresque, composée sur un ton sarcastique, comporte certes quelques affirmations fantaisistes, mais sa large diffusion dans les milieux artistiques a suscité des réactions qui viennent corriger cette faiblesse. Un disciple de Ponchard, se réclamant fortement de son enseignement et se présentant comme son continuateur en tant que professeur de chant privé, Charles Delprat, prit le temps de contrer les attaques les plus directes envers son maître. Le relevé des options qui furent celles de Ponchard, de l'aveu de son élève, constitue presque une méthode écrite. Par exemple, Delprat contredit Laget sur le fait que Ponchard eût utilisé une respiration costo-supérieure, puisque ce dernier lui avait enseigné en personne la respiration diaphragmatique¹⁰⁸. Ce dernier terme n'était pas encore en usage du temps de Ponchard¹⁰⁹, et semble recouvrir alors une réalité très opposée de la description de la *Méthode du Conservatoire*¹¹⁰, que Ponchard approuvait

¹⁰⁷ Auguste Laget, « Les Professeurs de chant français », *Le Chant et les chanteurs*, Paris : Heugel, 1874, p. 64.

¹⁰⁸ Voir Charles Delprat, *La Question vocale*, Paris : Richault, 1885, p. 79. Donc côtes flottantes écartées, c'est tout. Ce n'est que plus tard qu'« une coterie de jeunes maître [...] a inventé [de] respirer par le ventre (sic). Ceci porte le titre sonore de respiration *diaphragmatique* [qui consiste] à respirer assez énergiquement pour que la région épigastrique paraisse déprimée, et que, par contre, la surface abdominale semble gonflée. » (Stéphien de La Madelaine, « Considérations pratiques sur l'enseignement élémentaire du chant », *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 2, p. 120-121).

¹⁰⁹ « Une coterie de jeunes maître [...] a inventé [de] respirer par le ventre (sic). Ceci porte le titre sonore de respiration *diaphragmatique* [qui consiste] à respirer assez énergiquement pour que la région épigastrique paraisse déprimée, et que, par contre, la surface abdominale semble gonflée » (Stéphien de La Madelaine, « Considérations pratiques sur l'enseignement élémentaire du chant », *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 2, p. 120-121).

¹¹⁰ « Dans l'action de respirer pour chanter, il faut aplatir le ventre et le faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine. Dans l'expiration, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel et la

pourtant publiquement – ainsi que nous l’avons vu plus haut. D’autres méthodes confirment qu’en aucun cas on ne faisait avancer le bas du ventre sur l’inspiration ¹¹¹. Nous ne pouvons que conclure encore une fois à l’impossibilité d’identifier le mot et le geste, faute de description assez précise. Le débat vidé de sa substance, il ne nous reste donc qu’à souligner les prétentions de l’auteur à détenir une expertise formelle quant à la méthode de Ponchard.

Partant, nous sommes tenté de considérer bon nombre de positions de Delprat comme héritées du maître ou cohérentes avec son enseignement. En ce qui concerne les exercices, il est farouchement opposé à l’usage des arpèges pour la pose de voix ¹¹² et au travail de la « voix *mixte radoucie*, ou de *demi-teinte* ¹¹³ » qui doit apparaître d’elle-même au terme de la formation. Sur d’autres points, le discours de Delprat est lui-même offensif :

« Le *port de voix* est assurément une très-bonne chose, et il a sa place dans le cours des études comme tous les autres exercices y trouvent la leur ; mais, l’employer systématiquement et d’une manière presque continuelle dans le travail habituel, c’est donner à coup sûr à la voix un caractère mou, traînard et incertain. C’est, en outre, exposer par là les chanteurs aux *couacs* fréquents que M. Bataille croit au contraire prévenir par sa méthode. ¹¹⁴ »

Il est toujours délicat de se prononcer sur la compétence de professeurs de chant car dans un domaine où chacun doit trouver son système personnel, il est habituel que les guides s’accusent réciproquement d’égarer les élèves et de casser les voix. Nous ne discuterons donc pas ici de la valeur relative de deux méthodes différentes ; il nous suffira de remarquer que cette différence permet aux disciples de chacune d’entre elles de se définir. Noter les faiblesses ou l’incompétence ¹¹⁵ d’un autre enseignant est une manière détournée de

poitrine s’abaisser à mesure » (Bernard Mengozzi et Pierre-Jean Garat, *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, [1804], p. 2).

¹¹¹ Voir par exemple les conseils donnés dans une méthode dédiée à Duprez : « Pour bien respirer il faut le faire lentement, afin de laisser aux poumons le tems de se remplir entièrement ; respirer de la poitrine, et non du ventre. » (Gustave Carulli, « De la vocalisation », *Méthode de chant*, Paris : Latte, 1838, p. 4).

¹¹² Charles Delprat, « De l’arpège dans l’étude du chant », *La Question vocale*, Paris : Richault, 1885, p. 83-84.

¹¹³ Charles Delprat, « Des différents timbres dans les voix d’hommes et de leur emploi », *L’Art du chant et l’école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 137.

¹¹⁴ Charles Delprat, « De la respiration et du système de compensation du port de voix », *ibidem*, p. 70-71.

¹¹⁵ « Je suis le premier à reconnaître que Panseron avait un grand talent de musicien, d’harmoniste, et de compositeur ; mais, je suis forcé aussi de reconnaître, que ces qualités ne pouvaient en aucune façon lui octroyer les connaissances nécessaires pour donner à ses élèves, une bonne émission, un bon développement de l’organe vocal, en un mot, tout ce qui constitue l’art de chanter. Qu’enseignait-il ? Que préconisait-il ? Son solfège et ses vocalises ; mais, l’appui et l’égalité de la voix, le travail respiratoire, les enseignait-il d’une façon

souligner la cohérence d'une classe à travers son identification à des systèmes pédagogiques. Tant que le ton est polémique, il est donc possible, avec une marge d'erreur relativement restreinte, de rattacher les positions de Delprat à celles de son maître.

Une dernière question sensible qui partage les enseignants est de savoir à quel stade des études il faut travailler la mise de voix (ou « son filé »). Cet exercice central du *bel canto*, qui consiste à enfler puis diminuer un son tenu pendant plus d'une dizaine de secondes, est employé pour favoriser le contrôle du souffle et de la dynamique en général. Ici encore, Delprat prend un parti – implicitement le seul admissible ¹¹⁶ :

« On le voit, le *son filé* n'est donc pas une de ces étrangetés vocales, ni une de ces choses distinctes de l'enseignement et destinées à mettre la dernière main à l'éducation d'une voix. Ce n'est pas, on le comprend, comme la toiture qu'on place en dernier lieu sur la maison, ni comme la péroraison d'un discours. C'est donc précisément dans le travail progressif, persévérant que la voix de l'élève prendra de la tenue, de l'élasticité, de l'accent, de la solidité, et finalement toutes les qualités qui constituent le vrai talent et dans lesquelles le *son filé* occupe une des premières places. ¹¹⁷ »

La sensibilité de Delprat allant vers un extrême tout en continuant à s'opposer aux tendances de Laget ¹¹⁸, peut-être doit-on y voir l'influence de Ponchard ?

La rivalité n'est pas générale entre professeurs de l'établissement, et l'on trouve également des points de convergences qui donnent l'impression d'une vraie école de chant du Conservatoire. On sait par exemple que Ponchard utilise la méthode de son collègue Panseron à sa classe ¹¹⁹ – il en est d'ailleurs le dédicataire. Nous trouvons ici beaucoup d'indices d'une pédagogie héritée de la génération précédente. Panseron indique par exemple :

rationnelle et bien expérimentée ? Certainement non. » (Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d'un professeur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 70).

¹¹⁶ L'exercice de la gamme (enchaînement diatonique de sons filés) constitue en lui-même un entraînement respiratoire de premier choix, mais le travail séparé du souffle peut prendre la forme suivante : « imprimez à votre expiration, dès son départ, un mouvement ascensionnel ; maintenez fermement votre air ; sentez le monter ; et vous arriverez lentement à la fin de votre expiration, sans que vous ayez perdu un instant la faculté de le diriger. [...] Nous recommandons de s'exercer souvent, même *sans chanter* à prendre et à retenir aussi longtemps que possible sa respiration, en suivant très exactement les moyens que nous avons indiqués. Il faut néanmoins faire ce travail avec modération et prendre de temps en temps un repos de quatre à cinq minutes » (Léon Marie, *Guide pratique du chant pour tous les genres de voix*, Paris : Colombier, 1858, p. III).

¹¹⁷ Charles Delprat, *La Question vocale*, Paris : Richault, 1885, p. 73.

¹¹⁸ Voir Auguste Laget, *Le Chant et les chanteurs*, Paris : Heugel, 1874, p. 38.

¹¹⁹ Voir Rémy Campos, *Instituer la musique*, Genève : Université, 2003, p. 430.

« Ayant eu le bonheur dans ma jeunesse, de recevoir quelques conseils de Garcia père, et ayant étudié la vocalisation sur ses exercices, j'ai naturellement placé plusieurs de ses traits et gammes dans ma méthode.¹²⁰ »

Les innovations semblent minimes, quoiqu'elles soient soigneusement mises en avant comme argument commercial ; dans une lettre publiée devant la méthode, et dès lors soumise à caution – le contenu a pu lui en être soufflé par l'auteur –, Ponchard salue en particulier l'introduction plus fréquente des gammes mineures. Quant aux nouveautés fraîchement arrivées d'Italie par le biais de Duprez, elles sont bannies¹²¹ : le rapport des membres de l'Institut désigne plutôt l'ouvrage comme une « œuvre classique¹²² ». De façon originale, l'ouvrage est édité de façon à permettre de travailler seul entre les leçons, notamment grâce à la réalisation simple mais systématique des accompagnements. Panseron a donc pensé une progression en fonction du rythme de l'institution, qu'il reproduit même à l'extérieur : « La marche que j'ai tracée dans ma méthode est celle que je suis depuis bien des années avec les élèves de mes classes et dans l'enseignement particulier¹²³. » De plus, Panseron fait l'effort de souligner la cohérence qu'entretient son enseignement avec celui dispensé dans les autres classes : « [Les voyelles] sont au nombre de 16, comme l'a démontré mon collègue au Conservatoire, Mr. MICHELOT, dans son cours de prosodie appliquée à la mélodie. [Elles] sont le produit d'un moule particulier à chacune d'elles.¹²⁴ »

¹²⁰ Auguste Panseron, « Autres exercices sur tous les intervalles », *Méthode de vocalisation*, Paris : l'Auteur, 1840, p. 58. Voir les exercices 96-98 sur les variations sur la cadence I II 6/4 V I, qui sont précisément l'objet des louanges de Berton, le maître de Panseron.

¹²¹ « Plusieurs Italiens trouvent une voix que l'on pourrait appeler sombrée, cette voix est assez facile à acquérir ; mais je trouve qu'il faut trop rétrécir le larynx pour l'obtenir, ce qui fait que souvent elle provient de la gorge. Je préfère la voix naturelle » (Auguste Panseron, « Classification des voix », *Méthode de vocalisation*, Paris : l'Auteur, 1840, p. 7). Voir notre mémoire Pierre Girod, *L'Art du chant de Duprez : Voix perdue ou voies oubliées ?*, mémoire, Rémy Campos dir., CNSMDP, 2011, p. 13 et suivantes.

¹²² Toujours dans les premières pages de la méthode, Cherubini note que Panseron a passé par l'Italie, « terre classique du vocal », grâce au prix de Rome, et a rendu visite aux maîtres allemands. Il cite « l'illustre Zingarelli, le savant père Mattei, Rossini, Salieri, Winter, Beethoven, Spohr et Vogel, dont il eut le bonheur de recevoir les conseils ».

¹²³ Auguste Panseron, « Plan de la méthode », *Méthode de vocalisation*, Paris : l'Auteur, 1840, p. 1.

¹²⁴ Auguste Panseron, « Des seize sons de la langue française », *ibidem*, p. 13.

d) Les satellites

Il y a bien une méthode, une école technique de Ponchard, laquelle est fortement liée au Conservatoire où il avait déjà étudié puis enseigné pendant une quarantaine d'années à l'époque que nous étudions. Son savoir-faire, reposant sur des principes apparemment immuables, est cependant nourri par des apports extérieurs à travers ses répétiteurs.

Les répétiteurs

Ainsi que nous l'avons vu à propos du matériel pédagogique utilisé par Ponchard, chanter n'est pas le seul biais par lequel un autre professeur peut intervenir dans la formation de l'élève. En se procurant à la bibliothèque du Conservatoire, ouverte tous les jours de dix à quinze heures ¹²⁵, des ouvrages sur le chant et des traités de physiologie, les élèves sont à même de diversifier leur savoir pour enrichir leur pratique. Les lectures d'Holtzem, qui compte probablement parmi les élèves les plus indépendants et autonomes, pourraient ne concerner que lui. Elles deviennent cruciales lorsque cet élève atypique est choisi pour suppléer le professeur, et que des idées exogènes pénètrent largement la classe :

« Au milieu de ma seconde année, [Ponchard] me choisit pour répétiteur à la place de Stokausen qui venait de quitter la classe. Je travaillai beaucoup pour me rendre digne de cet emploi que je considérais comme un honneur [...]. Afin de m'instruire, je lus à cette époque toutes les méthodes de chant, j'examinai tous les systèmes d'enseignement, qui étaient et qui sont encore nombreux ; je ne trouvai rien de plus rationnel et de plus savant que l'art du chant de Manuel Garcia, et je l'adoptai pour le faire suivre à mes élèves. ¹²⁶ »

Si Ponchard se référait à Garcia père (1775-1832) dont il avait reçu les conseils, déjà Jules Stockhausen (1826-1906) appliquait une pédagogie qu'il devait à son contemporain Garcia fils (1805-1906) : « La classe de Ponchard fait des progrès ; il lit le journal et me laisse faire. Garcia dit qu'il en est furieux, selon son expression habituelle. "Comment, c'est moi qui par

¹²⁵ Voir l'article 71 du « Règlement de police intérieure de décembre 1842 » reproduit dans Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860, p. 312.

¹²⁶ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon, Pitrat : 1885, p. 51-52.

mes leçons ferais la classe de Ponchard ? C'est un peu fort !" Il a fallu lui promettre que M. Auber saurait tout plus tard [...].¹²⁷ »

Les fonctions de répétiteur sont apparemment très prenantes, et Holtzem précise encore qu'elles nuisent à ses propres progrès. Les deux élèves s'étant succédé ont effectivement rencontré de sérieux problèmes avec leur instrument... Les derniers commentaires avant que Stockhausen et Holtzem quittent la classe le prouvent. Le premier est qualifié de « Bon élève. Sa voix seule n'est pas encore à la hauteur de son travail et de son zèle.¹²⁸ » Le second est remercié dans des termes quasiment identiques (« Bon élève, bon musicien, mais la voix...¹²⁹ »). Il peut sembler curieux que des élèves aussi faibles soient choisis pour diriger l'étude de leurs cadets. Il nous faut pousser notre investigation plus loin pour proposer une explication rationnelle de cet état de fait. Outre le fait de n'être pas les éléments les plus prometteurs de leur génération à ce stade de leur formation, les deux répétiteurs ont en commun le fait d'être de bons musiciens capables d'accompagner au piano¹³⁰. Contrairement à ce qui se produit lorsque que l'on recrute un professeur, ce n'est donc pas à un chanteur susceptible de connaître la même carrière ou la même destinée que son maître que l'on confie les débutants, mais avant tout à un élève disposant de compétences techniques fortes et d'un certain recul. On peut se demander par conséquent si Ponchard n'avait pas demandé ces élèves-là en bonne partie dans l'optique de leur faire faire sa classe de commençants, et ne les soutenait pas lors des examens pour qu'on les conservât en dépit de leur peu de progrès¹³¹. Il faut tempérer nos remarques sur Stockhausen et Holtzem en mentionnant le contre-exemple offert par leur successeur Faure, lequel affirme que « c'est un excellent exercice que de transmettre à un autre la leçon qu'on vient de recevoir d'un professeur, car en enseignant, on apprend beaucoup soi-même.¹³² » Toujours est-il que d'autres professeurs n'hésitaient pas à laisser leur classe des mois entiers sous la direction d'élèves avancés ; le cas le plus frappant à ce titre est celui de la classe d'élèves-femmes de

¹²⁷ Jules Stockhausen à sa mère, Paris, 27 novembre 1848, in Geneviève Honegger, *Itinéraire...*, op. cit., p. 89.

¹²⁸ Louis Ponchard, rapport avant l'examen trimestriel du 16 juin 1849 (F-Pan, AJ/37/268*, fol. 78r).

¹²⁹ Louis Ponchard, rapport avant l'examen trimestriel du 6 janvier 1853 (F-Pan, AJ/37/271*, fol. 151r).

¹³⁰ Notons qu'aujourd'hui, au Conservatoire, les assistants des professeurs de chant sont des pianistes accompagnateurs professionnels, et non des élèves chanteurs. Le rôle du répétiteur inculquant des notions de chant s'est mué en un emploi de chef de chant (voir § 2.2c) plus spécialisé dans la répétition du répertoire que dans l'enseignement vocal proprement dit.

¹³¹ Le 5 juillet 1848, pendant l'examen de la classe de chant de Ponchard, Auber note sur son registre à propos de Stockhausen : « intelligent ; utilité » (F-Pan, AJ/37/210). Cette indication est-elle à mettre en rapport avec ses fonctions de répétiteur ?

¹³² Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 216.

Laure Cinti-Damoreau, qu'Auber autorise fréquemment à s'absenter. Il se porte personnellement garant de la bonne marche des études, la classe « étant régulièrement tenue, à [s]a satisfaction, par Mlle Duflot ¹³³ » de 1842 à 1849 ¹³⁴. Avant elle, d'autres rendaient le même service :

« Mme Damoreau a désigné deux de ses premières élèves, Milles Lavoye & Descot (1ers Prix de 1840) qui peuvent tenir sa classe convenablement et achever le cours des études jusqu'à la fin de l'année scolaire. ¹³⁵ »

On pourrait citer encore bien d'autres exemples impliquant ses collègues Garcia ¹³⁶, Galli ¹³⁷, Révial ¹³⁸ voire des professeurs d'autres disciplines que le chant ¹³⁹, et même une pratique voisine dans le domaine privé ¹⁴⁰.

Les répétiteurs sont à la fois une prolongation de l'enseignement du professeur dont ils reçoivent encore les conseils, un substitut à celui-ci en cas d'absence temporaire plus ou moins longue et un moyen commode de pallier ses déficiences ou réticences vis-à-vis de certaines parties de l'éducation vocale. Leur rôle apparaît donc comme central dans l'organisation quotidienne de la classe : ils sont vraisemblablement une cheville ouvrière majeure des progrès observés dans la voix de leurs condisciples par le comité lors des examens.

¹³³ Auber, minute de lettre autographe à Duchatel, ministre de l'Intérieur, datée du 14 octobre 1842 (F-Pan, AJ/37/68, dossier Damoreau, pièce n° 25).

¹³⁴ « Je crois que M. le Ministre de l'Intérieur peut, sans inconvénient, autoriser Mme Damoreau à s'absenter pendant les mois de juin et de juillet, la classe devant être tenue par Mlle Duflot qui dans plusieurs circonstances semblables a été chargée de ce soin à la satisfaction entière de Mme Damoreau » (Auber, brouillon de lettre autographe à Charles Blanc, directeur des beaux-Arts, datée du 15 mai 1849, F-Pan, AJ/37/68, dossier Damoreau, pièce n° 14).

¹³⁵ Auber, brouillon de lettre autographe à Duchatel, ministre de l'Intérieur, datée du 20 avril 1841 (F-Pan, AJ/37/68, dossier Damoreau, pièce n° 34).

¹³⁶ « Retenu à Londres au-delà de mes prévisions et me voyant, avec regret, dans l'impossibilité de me trouver présent à l'ouverture du Conservatoire, je viens vous prier d'avoir l'extrême bonté d'agréer de nouveau les services de Barbot en place des miens. » (Manuel Garcia fils à Auber datée du 25 septembre 1849 (F-Pan, AJ/37/69, dossier Garcia, pièce n° 3)).

¹³⁷ En avril 1853, la classe de Galli est tenue par son répétiteur Boulo (voir F-Pan, AJ/37/211).

¹³⁸ « Je vous prie de vouloir bien agréer pour me remplacer le vaillant suppléant Edmond Duvernoy qui a toute ma confiance et que vous honorez déjà d'une bienveillance si flatteuse. » (Lettre autographe de Révial à Auber, datée du 4 mai 1868 (F-Pan, AJ/37/72, dossier Révial, pièce n° 10)).

¹³⁹ « J'étais venu vous prévenir qu'étant fort souffrant depuis plus d'un mois le médecin m'ordonne huit jours de repos. Je compte m'absenter de mardi prochain à l'autre mardi. Je serais heureux que vous voulussiez bien permettre que Madame Archainbaud fît ma classe en mon absence. » (Édouard Batiste, lettre autographe à Auber datée du 21 mai 1858, F-Pan, AJ/37/67, dossier Batiste, pièce n° 9).

¹⁴⁰ On sait par exemple que, vers 1905, Jean de Reszké confiait ses élèves surnuméraires, et même un temps Adelina Patti qui ne pouvait suivre les cours à Paris, à son émule Mlle Florence Stevens (voir Clara Leiser, *Jean de Reszke and the great days of opera*, London : Gerald Howe, 1933, p. 298).

Les cours particuliers hors la classe

Lorsque le travail au sein de la classe ne paraît pas provoquer d'évolution sensible, le risque d'être rayé pousse les élèves à chercher de l'aide ailleurs. Le problème se reproduisant fréquemment, le Conservatoire entretient un groupe de pédagogues parasites qui comblent ses manques. Une anecdote suffit à nous pénétrer de tout l'inconfort des élèves égarés et de leur motivation à trouver ces compléments officieux de l'enseignement reçu dans l'institution :

« J'avais alors une faiblesse de larynx qui ne me permettait pas un travail soutenu ; le son cassait à chaque instant. J'avais besoin d'une direction sérieuse et minutieuse, et je n'avais pas les moyens de m'offrir des leçons particulières à quinze francs le cachet. Je fis part de mon embarras aux frères Gand, luthiers, chez lesquels j'entrais souvent en sortant du Conservatoire. Ces bons amis me firent connaître une vieille demoiselle Deberc qui avait travaillé avec Garcia, et qui professait depuis longtemps. Elle faisait travailler un certain nombre d'élèves du Conservatoire ; je me rappelle entre autres Mlles Grimm et Dalmont. Mlle Deberc voulut bien me recevoir chez elle gratuitement, et me fit faire ce travail élémentaire dont je sentais la nécessité, c'est-à-dire la gymnastique des poumons, l'étude des registres et de la vocalisation. Je fis avec elle des progrès qui donnèrent une certaine extension à ma voix. ¹⁴¹ »

Tous les pédagogues ne sont bien évidemment pas aussi désintéressés. Les services rétribués peuvent entrer en conflit avec les principes qui gouvernent le Conservatoire, en particulier lorsque ce sont les professeurs eux-mêmes qui donnent des cours particuliers payants ¹⁴². À la suite d'un scandale fait lors d'un examen par une élève de Laget, de nombreux témoignages affluent et s'amoncellent des années durant sur le bureau du directeur pour soutenir le professeur ou dénoncer ses méfaits. Un ancien de sa classe, devenu fort ténor au Théâtre des Arts de Rouen, prend ainsi la plume pour l'accabler :

« Comme, selon lui, je devais arriver à quelque chose, il fallait que je paye pour ceux dont il n'espérait rien. Moi, tout heureux d'être reçu au Conservatoire, [...] je n'ai pas eu assez de volonté et de présence d'esprit pour voir que c'était presque moins

¹⁴¹ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 50-51.

¹⁴² Le cas de Jean-Jacques Masset, professeur de chant de 1853 à 1887, est signalé par Ulla-Britta Broman-Kananen, « Emmy Achté's Tactics for the Concours at the Paris Conservatoire », Toomas Siitan, Kristel Pappel et Anu Sõõro dir., *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa*, Hildesheim : Olms, 2010, p. 272. Il est à noter que Masset avait déjà des élèves privés avant de rejoindre le corps enseignant, comme il s'en prévaut pour obtenir le poste (voir *infra*).

de confiance – puis il me disait que si je ne le faisais pas il m'empêcherait de réussir.¹⁴³ »

La lettre dans laquelle l'incriminé se défend est encore plus accablante, puisqu'afin d'en prouver le bien-fondé, il livre un tableau très complet de son industrie des cours particuliers :

« J'ai toujours donné plus que les heures de leçon aux classes : les feuilles de M. Ferrière en feront foi au besoin. [...] Depuis longtemps je ne donne plus de leçons particulières aux élèves de ma classe, mais à l'époque où j'en donnais, non seulement je n'ai jamais exigé qu'ils vinssent en prendre chez moi, mais il fallait qu'ils m'en fissent la demande par écrit. [...] J'accordais encore des crédits de 5 à 8 ans, et le prix était le même que celui des leçons payées comptant. L'origine des calomnies remonte à la dénonciation mensongère de Mlle Chrétien en octobre 1867. [...] Les pièces justificatives vous seront nécessaires. En cas d'incendie je les ai en double. [...] La lettre de Mme de Lausnay m'est d'autant plus précieuse qu'elle avait toujours dit au ministère me payer mes leçons. Elle obtenait ainsi des secours mensuels.¹⁴⁴ »

La chose était de notoriété publique et dut faire bien des gorges chaudes ; la correspondance de Bizet, par exemple, colporte une amusante relation des faits¹⁴⁵. La raison de telles pratiques tient en partie au fait que la part la plus importante des revenus des professeurs titulaires ou adjoints ne provient pas de leur traitement mais des activités extérieures au Conservatoire. À défaut, les professeurs cherchent à cumuler des postes et des responsabilités pour augmenter leur salaire ; par exemple, Moreau-Sainti (1799-1860) rentre dans ses fonctions de chef du pensionnat en septembre 1848, lorsqu'il manque d'argent par suite de l'éloignement de Paris des élèves particuliers au moment des insurrections¹⁴⁶. Les répétiteurs eux-mêmes font commerce du prestige, de la crédibilité attachée à leurs fonctions temporaires, comme en témoignent des annonces insérées dans

¹⁴³ M. Eyraud à Émile Réty, Rouen, 2 décembre 1874, F-Pan, AJ/37/70, dossier Laget, pièce n° 8.

¹⁴⁴ Auguste Laget à Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, 19 septembre 1871, F-Pan, AJ/37/70, dossier Laget, pièce n° 18.

¹⁴⁵ « Un monsieur Laget oblige ses élèves à prendre chez lui des leçons particulières à des prix ridicules, et lorsque les élèves ne peuvent plus payer, on accepte leur linge, leurs effets, leurs bijoux que madame Laget revend à une marchande à la toilette. » (Georges Bizet à Léonie Halévy, avril 1871, in Hervé Lacombe, *Georges Bizet*, Paris : Fayard, 2000, p. 498).

¹⁴⁶ Voir F-Pan, AJ/37/71, dossier Moreau-Sainti, pièces n° 5 et 8.

la presse ¹⁴⁷. Le service rendu gratuitement sert de recommandation auprès des clients les plus fortunés de la capitale :

« Après ma première année d'études vocales, Ponchard [...] me fit faire sa classe de commençants, et me créa une clientèle d'élèves particuliers [dans le faubourg Saint-Germain]. J'avais tellement à cœur d'être digne de la confiance de mon excellent maître que je me fatiguai au point d'être obligé de sacrifier mon concours de chant au Conservatoire.¹⁴⁸ »

Cette spécialisation en pédagogie prime sur le travail personnel, car c'est une voie professionnelle pour des élèves peu prometteurs en fait de chant scénique. Ce phénomène explique en partie la facilité à trouver des élèves ou anciens élèves dévoués à « faire tourner » une institution qui ne leur alloue aucun traitement, ou une rétribution dérisoire. Tous les individus qui participent de cette économie pédagogique gravitent autour du Conservatoire ; ils assistent aux concours ¹⁴⁹ ; l'institution occupe donc une position centrale dans l'école de chant français, non seulement par les enseignements qui y sont donnés et reçus, mais aussi à travers leur diffusion et la nécessité de leur trouver un complément dans un tissu artistique plus vaste.

¹⁴⁷ Les fonctions officielles au Conservatoire se doublent fréquemment d'une activité identique dans le privé : « Mme Henri Potier, ancienne élève de Mme Damoreau-Cinti et son répétiteur au Conservatoire de musique, vient d'ouvrir un cours de chant. Ce cours a lieu deux fois par semaine. On s'inscrit chez Mme Henri Potier, rue de la Grange-Batelière, 1. » (« Nouvelles et annonces », *Le Ménestrel*, 29 janvier 1860, p. 71).

¹⁴⁸ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 51 et 59.

¹⁴⁹ Le public des exercices publics est composé de la famille des élèves, de représentants de la presse et du monde musical. On y trouve en particulier des professeurs particuliers : « Ce sont de braves et honnêtes artistes qui songent à donner leurs leçons plutôt qu'à prendre des airs de fashion ; qui ne passent point leur temps à disposer l'économie d'une tenue bien ordonnée, calculant trop bien le prix d'une heure, et qui même ne seraient point au Conservatoire si ce n'était à cette époque le temps des vacances pour leurs élèves de toutes les conditions. » (*La Revue musicale*, 23 août 1835).

Conclusion – L'école buissonnière

Les témoignages d'Holtzem et Stockhausen sur la manière de forger le mécanisme vocal dans la classe de Ponchard nous ont permis d'envisager une multitude de configurations faisant intervenir le professeur, le répétiteur et d'autres enseignants œuvrant tous en vue du développement de la voix de l'élève, sanctionnée par des examens réguliers devant le comité d'enseignement. Nous avons identifié les modèles d'une école partagée à la bibliothèque et au théâtre. Quels que soient les conseils qu'il a reçus auprès de nombreux pédagogues, c'est principalement un exercice quotidien en autonomie qui doit développer les moyens de l'élève. Celui-ci peut même inventer ses propres formules une fois qu'il a intégré les préceptes fondamentaux et commence, comme Stockhausen, à entrevoir les spécificités de son instrument :

« J'ai parlé de ma voix ou plutôt de mes études de chant que j'ai beaucoup variées ; j'ai fait un recueil de 35 espèces d'exercices à 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 notes, bons à faire dans les matins et le soir en se couchant pour la bonne bouche. Mon temps est réglé comme une horloge : [...] de 11h à 1h, chant.¹⁵⁰ »

Pourtant, le travail quotidien de l'élève ne se résume pas à de tels exercices. Charles Delprat recommande aussi une organisation rigoureuse incluant la pratique du répertoire :

« Celui qui se livre à de sérieuses études de chant doit pouvoir y mettre le temps, et consacrer deux ou trois heures par jour à un travail suivi et bien fait. Ce travail doit être divisé en deux séances ; l'une le matin, l'autre l'après-midi. Une partie de ces séances sera employée à des exercices variés de vocalisation ; l'autre partie, à chanter des airs choisis, dont l'exécution devra être aussi soignée que possible, tant sous le rapport du goût que de la prononciation et du mécanisme. Huit à dix minutes de travail soutenu demandent un instant de repos.¹⁵¹ »

Documenter les attendus d'un travail « soigné » des airs implique une investigation encore plus poussée pour saisir les catégories de l'exigence artistique. Ce sera l'objet du § 1.2c. Terminons auparavant notre enquête sur la formation vocale en prenant un peu de recul :

¹⁵⁰ Jules Stockhausen à son père, Paris, 5 novembre 1846, in Geneviève Honegger, *Itinéraire...*, op. cit., p. 55.

¹⁵¹ Charles Delprat, « Derniers conseils », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 184.

qu'en est-il dans les années qui prolongent la période que nous avons étudiée ? Un cas particulier permet au moins d'envisager les tendances pour la décennie suivante.

Jean-Baptiste Faure est nommé à la succession de Ponchard car il est « son meilleur élève, ancien pensionnaire du Conservatoire où il a successivement remporté tous les premiers prix ¹⁵² ». À première vue, c'est un argument de filiation artistique par transmission directe qui explique la nomination, même s'il est bien évident que les succès retentissants du jeune baryton à l'Opéra-Comique sont la première raison pour laquelle on envisage de lui confier une classe de si bonne heure. Par ailleurs, Auber se porte garant des compétences pédagogiques de Faure, dont il s'était préalablement assuré « en le chargeant de suppléer » son maître lors d'une maladie récente. En d'autres termes, c'est le candidat du directeur depuis un certain temps, probablement désigné aussi par l'ancien professeur.

Nous avons vu qu'en dépit des règlements, le quotidien des classes de chant est tel que le professeur n'est pas nécessairement présent à toutes les leçons. Lorsqu'Auber assure que le candidat « remplira ses fonctions avec exactitude, à l'exemple de Mme Damoreau et de Duprez, qui ont rendu de si grands services à l'École », il réaffirme qu'il est possible de poursuivre sa carrière au théâtre tout en enseignant. Damoreau et Duprez ont tous deux quitté le Conservatoire en démissionnant, alors que nombre de leurs collègues y enseignèrent jusqu'à la fin de leur vie ; de plus, les absences répétées de l'un et de l'autre ont souvent nécessité leur remplacement pendant des mois. En s'attachant Faure, qui d'ailleurs ne restera pas très longtemps en poste ¹⁵³, Auber cautionne donc envers et contre tous ¹⁵⁴ le fonctionnement de classe que nous avons décrit.

Quinze ans après avoir pris ses fonctions, le prolifique compositeur lyrique reste fidèle aux priorités qu'il avait souhaité établir : sa direction est marquée par une primauté accordée au chant scénique qui a été perçue dès cette époque et dont les conséquences pour l'art musical français dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle sont probablement considérables. L'idéal vocal dramatique est ainsi propagé par les nombreux chanteurs

¹⁵² Auber à Léon Faucher, Ministre de l'Intérieur, 12 décembre 1856, F-Pan, AJ/37/ 65/1A.

¹⁵³ Auber annonce au Ministre la démission de Faure dès le 28 mars 1860, F-Pan, AJ/37/ 65/1A.

¹⁵⁴ « Ce n'est pas sans de nouveaux regrets que nous voyons nos jeunes artistes rechercher des fonctions presque incompatibles avec la carrière active du théâtre. Nous reconnaissons toutefois que le talent de M. Faure ainsi que celui de M. Bataille sont des circonstances atténuantes, et de nature à faire fléchir un principe » (« Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 28 décembre 1856, p. 4). Ambroise Thomas de souviendra de son prédécesseur comme d'un homme « indifférent aux critiques » des réformateurs (*Discours de M. Ambroise Thomas prononcé aux funérailles de M. Auber*, Paris : Firmin Didot, 1871, p. 11).

acceptés, récompensés ou non par le Conservatoire, qui tous ont cherché à se mettre au diapason des exigences posées par l'institution centrale de la musique en France.

« Une école ne consiste pas seulement dans des élèves et quelques professeurs ; c'est surtout l'esprit qui l'anime et la route où elle s'engage qui lui impriment un cachet particulier. Or, l'esprit du Conservatoire, sa doctrine, ses opinions, ses erreurs, rien de tout cela n'est individuel : c'était le patrimoine commun. ¹⁵⁵ »

Cette idée avancée par Fétis à propos de la composition lyrique, en soulignant la norme internationale que représente la conception dramatique française, correspond aussi à une école de chant ¹⁵⁶.

¹⁵⁵ François-Joseph Fétis, *Revue musicale*, 1828, p. 580.

¹⁵⁶ « En disant l'École française, je veux parler aussi bien de l'École de composition dramatique que de celle du chant lyrique ; car ces deux écoles, depuis la création de l'opéra, ont toujours progressé concurremment. » (Amédée Méreaux, « Grande école de chant du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 15 septembre 1867, p. 329).

1.2 L'ENSEIGNEMENT DU STYLE

Nous venons de traiter de la première étape de l'apprentissage du jeune chanteur : la vocalisation. Notre plan d'étude suit rigoureusement celui du cursus d'un élève du XIX^e siècle, tel que rapporté en 1870 par Fétis :

« C'est dans la classe de vocalisation que l'élève apprend [...] les principes de l'art du chant. [Puis, le professeur de chant] fait chanter des vocalises, des airs, indique le phrasé, les ornemens du chant, et souvent contrarie dans l'application les principes du maître de vocalisation. [Enfin, le professeur de déclamation] fait chanter et jouer à la fois les scènes comme il les sent, non selon le sentiment de l'élève, qui se persuade qu'il n'y a qu'une manière absolue pour phraser et accentuer, se formule sur son maître, considère cette formule comme l'art du chant véritable, et préoccupé de tant de choses, accorde moins d'attention et de temps aux éléments, c'est-à-dire à l'art réel ; en sorte qu'en définitive, il n'y a plus ni organe formé, ni habilité consommée dans les moyens d'exécution, ni conception originale.¹⁵⁷ »

Après avoir détaillé le travail de la voix, c'est-à-dire la « formation de l'organe » et des « moyens d'exécution », nous allons approfondir la pédagogie menant idéalement l'élève à développer une « conception originale » qui constitue « l'art du chant véritable », celui de « phraser » et « d'accentuer », non seulement correctement, mais avec un goût personnel¹⁵⁸. Or, définir un style de chant français impose de réfléchir d'abord aux rapports entre la langue française et le langage musical.

a) Prolégomènes

Qu'est-ce que phraser ?

Beaucoup d'avertissements pédagogiques se réfèrent à une analogie entre le chant et le langage, élément présent dès la toute première méthode du Conservatoire : « un chant mal *phrasé* devient mal ordonné, inintelligible ; [...] une bonne méthode de *phraser* est au chant,

¹⁵⁷ François-Joseph Fétis, « Introduction », *Méthode des méthodes de chant*, Mayence : Schott, 1870, p. 5.

¹⁵⁸ « On ne devra jamais oublier que la première condition d'un grand style est la correction parfaite. Si l'on y joint un profond sentiment, bien analysé, bien fixé et fortement exprimé, c'est l'idéal de l'interprétation. » (Eugène Archainbaud, « Le sentiment. – L'expression. – Le style. », *L'École du chant pour toutes les voix / méthode théorique et pratique*, Paris : Enoch, 1900, p. 213).

ce que la connaissance de la *syntaxe* est au langage.¹⁵⁹ » Cette conception du phrasé musical relève vraisemblablement en France d'un héritage rousseauiste¹⁶⁰, et prend ses racines dans la déclamation théâtrale des siècles précédents¹⁶¹. Ce savoir-faire acquis par la pratique des exercices¹⁶² et du répertoire vocaux, les interprètes en font bénéficier les compositeurs notamment au moment des créations, en concevant avec eux certaines parties de la partition ou en déplaçant des mots pour rendre le geste vocal plus agréable et plus beau. Nous avons déjà évoqué le cas du texte intégralement écrit par Nourrit pour son grand air de *La Juive* (voir notre introduction générale) ; dans le cas où la collaboration n'a pas eu lieu au moment de l'écriture, certains traités comme celui de Lesfauris (1854) rappellent qu'il est du ressort de l'interprète – ou de son professeur – de corriger la partition en modifiant les paroles ou leur placement :

« Si le compositeur a compris le génie musical de la langue, il créera des rythmes et des dessins en relation avec les vers, et la musique sera en quelque sorte la dilatation de la parole ; [...] si la poésie et la musique ne sont pas faites l'une pour l'autre, c'est au chanteur à harmoniser la musique de l'idiome avec l'œuvre musicale ; c'est ce que j'appelle la diction lyrique.¹⁶³ »

Selon Garaudé, même hors de toute intention et de tout effet, le phrasé s'appuie au moins sur la syntaxe des paroles, et rejoint alors la question de la prosodie :

¹⁵⁹ Bernard Mengozzi et Pierre-Jean Garat, « De la phrase musicale », *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Partie 2, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, [1804], p. 61.

¹⁶⁰ Voir les citations de Rousseau. dans L. Bouché, *De l'Art du chant*, Nogent-le-Rotrou : Gouverneur, 1872, p. 52-55 (l'auteur de cet ouvrage, sur lequel nous disposons de fort peu d'informations, nous semble avoir été le créateur de Salvador dans *La Perle du Brésil* de Félicien David au Théâtre-Lyrique le 22 novembre 1851). Une courte citation du philosophe genevois est déjà présente à propos de phrasé dans la *Méthode du Conservatoire*, *op.cit.*, p. 61.

¹⁶¹ De manière de plus en plus courante au cours des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, la quantité des pauses (ou respirations) fut notée avec les signes de ponctuation : « L'art de la ponctuation doit donc se régler sur deux bases également essentielles : sur la nécessité de respirer, après avoir prononcé une phrase d'une certaine étendue, et sur la subordination des propositions incidentes à la proposition principale, et encore sur celle des sens partiels au sens total ; de sorte que la ponctuation sera parfaitement régulière lorsque les signes en seront gradués proportionnellement à ce qu'exigent les besoins de la respiration, combinés avec la dépendance mutuelle des parties de la phrase. » (Napoléon Landais, *Grammaire*, Paris : Bureau central, 1835, p. 593, cité d'après Nicole Rouillé, *Le Beau Parler français*, Sampzon : Delatour, 2008, p. 110). Landais est une référence pour certains chanteurs comme Milhès (voir Isidore Milhès, *Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854, p. 130-133).

¹⁶² Voir *infra* nos remarques sur l'exercice de la gamme.

¹⁶³ J. Lesfauris, *Unité de la voix chantée*, Paris : Remquet, 1854, p. 24-25.

« L'*accent prosodique* ou *grammatical* n'est que l'observation scrupuleuse des longues et des brèves. Lorsque le sens des paroles et de la phrase n'a qu'une intention vague, cette observation doit diriger les inflexions de la voix. ¹⁶⁴ »

C'est un lieu commun que de parler de Lulli notant les accents de la Champmeslé ¹⁶⁵ pour marquer le départ d'une tradition lyrique française fondée sur la déclamation parlée. Les traces flagrantes d'intonations tragiques dans les contours mélodiques notés vont largement jusqu'au milieu du xx^e siècle avec des œuvres comme *Le Marchand de Venise* de Reynaldo Hahn ¹⁶⁶. Le modèle souverain pour illustrer le sens du texte avec une diction expressive est donc la déclamation parlée, moyen terme entre la conversation et le chant :

« S'il est utile, pour perfectionner sa prononciation, de lire d'abord à haute voix la phrase qu'on doit chanter, il n'est pas moins nécessaire de la déclamer, pour retrouver ensuite, avec la voix *chantée*, les intonations et les *valeurs* de sonorité qui conviennent aux sentiments qu'on doit exprimer. ¹⁶⁷ »

« Valeur » se rapporte ici à la fois aux « mots de valeur » et aux « valeurs rythmiques » (longueur des sons dans le temps). Trouver les pierres angulaires sur lesquelles appuyer son discours, et donc son chant, est une science en soi : Saint-Saëns insiste sur la puissance d'une rhétorique bien sentie qu'il admire chez Delsarte : « Rien n'était plus intéressant que de lui voir disséquer une fable de La Fontaine, une tirade de Racine, et de lui entendre expliquer pourquoi c'était sur tel mot, sur telle syllabe et non sur telle autre, que devait porter l'accent, briller la lumière. ¹⁶⁸ » Pour ce qui est de la prosodie au temps de Gilbert Duprez, des sommités comme Charles Gounod (1818-1893) sont les gardiens d'un savoir-

¹⁶⁴ Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, 1841, Chapitre 6 « De la prononciation, de l'accent et de la prosodie », p. 137.

¹⁶⁵ Voir à ce sujet les travaux d'Antonia L. Banducci, professeur à l'université de Denver, invitée le 5 mai 2014 au séminaire du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts de la Scène (Centre Clignancourt, université Paris-Sorbonne) pour évoquer « Les actrices et acteurs comme muses chez Lully et Campra », après une introduction de Raphaëlle Legrand intitulée « Interprètes et co-auctorialité dans la musique lyrique ».

¹⁶⁶ Reynaldo Hahn, *Le Marchand de Venise*, opéra en 3 actes créé le 25 mars 1935 à l'Opéra de Paris. Écouter par exemple l'air de Shylock enregistré par André Pernet (Gramophone DA 4871, s.d. [1929-1938]), avec la gradation croissante des « Je le hais » typique de la construction rhétorique classique. Le principe en est couramment rappelé dans les méthodes : « Il faudra changer l'expression d'un mot répété, ou en augmenter la force, quand le sentiment devra rester le même » (Claire Hennelle, *Rudiment des chanteurs*, Paris : Meissonnier, 1843, p. 39).

¹⁶⁷ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 217-218.

¹⁶⁸ Camille Saint-Saëns, *École buissonnière*, Paris : Lafitte, 1913, p. 244.

faire consommé que recherchent tous les apprentis-compositeurs, parmi lesquels Henri Büsser (1872-1973) :

« “Qu’avez-vous dans votre serviette, mon ami ? Serait-ce votre cantate de concours ?” En effet, je l’avais apportée avec le secret espoir de la jouer à celui qui serait un de mes principaux juges. [...] Aussitôt je me mis au piano, Gounod me tournant les pages, chantant parfois avec moi. [...] L’audition terminée, Gounod, [...] me dit [...] : “Mon petit, ta cantate est bonne, tu as de la mélodie, tes accents sont justes, ta déclamation est excellente.” [...] “Cher Maître, cette déclamation n’est pas de moi, elle est de vous !” – “Comment cela ?” – “Quand vous êtes venu nous mettre en loge au Conservatoire, et que vous nous avez dicté le texte du poème, j’ai noté soigneusement au crayon rouge, les longues, les brèves et toutes vos intentions. Vous nous avez donné, sans vous en douter, une merveilleuse leçon de style dramatique, par la manière admirable dont vous avez déclamé les vers que nous avions à traiter. Vos précieuses indications ont facilité singulièrement notre tâche.” ¹⁶⁹ »

Une fois la prononciation assurée et le phrasé soigneusement conçu, l’intelligibilité du discours devient possible. Cependant, il faut encore y adjoindre une formulation musicale tenant compte des spécificités de l’instrument vocal, pour que la ligne mélodique puisse épouser les contours de la déclamation en rentrant dans un cadre esthétique lyrique et donner enfin naissance au chant. Cet autre code expressif auquel il faut que l’énoncé s’adapte, c’est le style musical.

Qu’est-ce que le(s) style(s) du chant ?

Il est frappant de constater que la forme idéale du discours procède encore, à l’époque des premières rhapsodies et souvenirs, d’une rhétorique classique. Musicalement, cette caractéristique est indissociable d’un phénomène de syncrétisme omniprésent : avant même que Galli et Banderali rejoignent le corps enseignant sur la demande des directeurs successifs, les principaux rédacteurs de la *Méthode du Conservatoire* étaient un professeur italien, Mengozzi, et le basque Garat, qui fut perméable aux façons ultramontaines ¹⁷⁰ ; autre auteur-chanteur important, Luigi Lablache (1794-1858) a fait sa carrière dans le répertoire

¹⁶⁹ Henri Büsser, *De Pelléas aux Indes galantes*, Paris : Fayard, 1955, p. 60. Gounod appréciait suffisamment Büsser pour le placer comme organiste à Saint-Cloud puis comme chef d’orchestre à l’Opéra-Comique (voir William Ashbrook, « Four vintage Fausts », *Opera Quarterly*, vol. 19, n° 3, 2003, p. 577).

¹⁷⁰ « Il s’amusait à imiter l’accent, la méthode des chanteurs italiens alors en vogue » (Monnaï, « Garat », in *Biographie universelle, ancienne et moderne / supplément*, t. 65, Paris : Michaud, 1838, p. 135).

italien ¹⁷¹ ; Garaudé lui-même fut très influencé par Rossini ¹⁷². C'est donc une part réellement italienne du *belcanto* qui féconde le chant français au début du XIX^e siècle. Cette importation culturelle avait déjà été préparée par l'arrivée à Paris des solfèges italiens ¹⁷³ à la fin du XVIII^e, ouvrages qui resteront en usage très longtemps ¹⁷⁴. L'héritage italien s'exprime dans la pédagogie vocale dès l'établissement du registre par des exercices quotidiens. Ainsi la fameuse « gamme » ¹⁷⁵, par laquelle commencent une majorité des méthodes de chant jusqu'aux années 1850, offre une architecture parfaitement symétrique, où chaque son, filé avec une régularité métronomique, revient à l'intensité dont il est parti avant de s'enchaîner au suivant. L'organisation des intensités et du souffle (directions et respirations) à l'intérieur des phrases musicales dans les vocalises plus développées reste calquée sur ce modèle symétrique, et semble en conformité avec la composition du répertoire lyrique :

« La règle générale du goût et de l'expression pour toute espèce de musique consiste, à enfler les sons lorsque les notes montent et à les diminuer lorsqu'elles baissent. Ce qui fait voir que le goût et l'expression se réduisent à ce point unique, *Filer les sons*. Mais comme il n'est pas de règle générale sans exception, nous allons donner ici quelques avis particuliers, qui feront connaître celles qui se rencontrent dans la musique vocale, et qui donneront les moyens de l'exécuter dans sa perfection.

1° Le bon goût dans la musique vocale, demande que l'expression soit analogue aux paroles où au sujet que l'on traite ; ayant toujours néanmoins pour principe de filer les sons. Observez qu'on peut filer les sons sur toute espèce de notes, sur les brèves aussi bien que sur les longues ; mais lorsqu'on les file sur les brèves, les nuances de la voix se font sur plusieurs notes ensemble que l'on passe dans un ou plusieurs temps.

¹⁷¹ Voir Clarissa Cheer, *The Great Lablache*, Bloomington : Xlibris, 2009, p. 495.

¹⁷² Voir L. Loiseau de Morisel, *Alexis de Garaudé*, Paris : Vinchon, 1855, p. 5.

¹⁷³ « Le *solfège* d'Italie, gravé pour la première fois en 1784, eut un succès prodigieux, et fit abandonner tous les *solfèges* français qui existaient alors. » (Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Bruxelles : Académie de musique, 1828, p. 230).

¹⁷⁴ Voir la réclame pour la réédition des *Solfèges d'Italie* par Édouard Batiste (*Le Ménestrel*, 13 janvier 1867, p. 56) et les mémoires d'Henri Maréchal sur la classe de solfège de Batiste vers 1861 (« Paris, souvenirs d'un musicien, 185.-1870 (3^e article) », *Le Ménestrel*, 29 avril 1906, p. 125).

¹⁷⁵ L'exercice de la gamme consiste à filer des sons : on attaque chaque son très doucement, puis on l'enfle jusqu'au fort et l'on revient ensuite tout aussi graduellement au doux avant de respirer et de passer au suivant. On monte ainsi puis l'on redescend une gamme diatonique couvrant toute la tessiture (zone de confort de la voix, un peu plus courte que l'étendue totale). Voir la description de l'exercice par Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant, seconde édition*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 20-21. Ne surtout pas confondre « la gamme » et « les gammes », au pluriel, qui ne sont qu'une autre appellation des « roulades » ou « fusées » par lesquelles le chanteur vocalise une échelle diatonique conjointement et avec célérité.

2° Le bon goût et le genre moderne exigent encore que l'on ne passe jamais quatre notes de force égale, c'est-à-dire sans enfler ni diminuer le son. Marquer une note de temps en temps dans les différents traits qui se rencontrent, et surtout dans les chants doux, donne beaucoup de grâce à l'expression. On entend par marquer une note, la forcer subitement, et de suite la diminuer.

3° Comme la perfection de l'exécution dépend beaucoup de la respiration, il est indispensable de rappeler ici qu'on doit surtout savoir respirer à propos.¹⁷⁶ »

Le respect de ce modèle caractérise quasiment à lui seul la « bonne » musique vocale, et impose une périodicité avec laquelle les paroles chantées doivent pouvoir s'accorder. Pour le compositeur comme pour le poète, il en découle presque une langue du chant, un moule particulier dans lequel s'exprimer. Le rôle de l'interprète est de retrouver lors de l'exécution les traces de cette fusion opérée au moment de la composition, et éventuellement d'en pallier les défauts. Un artiste confirmé peut ensuite marquer de son sceau la musique restituée :

« Avoir *du* style, c'est, après s'être pénétré de la pensée intime du compositeur, interpréter un rôle ou un morceau de chant, en appliquant les règles établies et sanctionnées par le goût. Avoir *un* style, c'est ajouter de plus à l'interprétation un cachet de personnalité qui vous distingue des autres artistes.¹⁷⁷ »

C'est la deuxième définition qui rallie naturellement les critiques¹⁷⁸ et les hommes de théâtre¹⁷⁹, et nous développerons dûment ses conséquences (voir § 2.2c). Pourtant, lorsqu'il s'agit de musique, le cadre imposé est plus contraignant, et les témoignages de chanteurs illustrent à volonté cette opinion : « Pour comprendre la formation d'une *phrase musicale, les inflexions, les suspensions, les changements*, etc., etc., en un mot, tout ce qui se rattache au style, il convient, à la vérité, d'avoir fait préalablement de bonnes et solides études musicales.¹⁸⁰ » Il existe un rudiment que nous pouvons qualifier de « style d'époque » :

¹⁷⁶ André Degola, « Du Goût et de l'Expression », *Méthode de goût et d'expression*, Paris : L'Auteur, s.d., p. 17.

¹⁷⁷ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 216-217.

¹⁷⁸ « STYLE. On se sert de ce mot, en parlant de musique, pour désigner le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. [...] À l'égard de l'exécution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études. » (François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 386).

¹⁷⁹ « Avoir un style personnel, c'est s'inspirer de tous les grands maîtres et n'en imiter aucun. » (Henri Dupont-Vernon, *L'art de bien dire*, 9^e édition, Paris : Ollendorff, 1903, p. 255).

¹⁸⁰ Louis-Alphonse Holtzem, « Causes de la décadence de l'art du chant », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 152.

« La première règle mélodique, *c'est d'aller en mesure*. La seconde, de suivre dans son mouvement ascensionnel la phrase qui monte en l'augmentant de force, puis, de la diminuer lorsqu'elle descend. Faites valoir les notes altérées par des inflexions.¹⁸¹ »

Ce qui pourrait sembler un soulignement grossier de la construction des phrases voulue par le compositeur, est en réalité un modèle pour interpréter des profils mélodiques beaucoup plus complexes – ce que Degola décrit comme « filer plusieurs notes ensemble ». Le principe du son filé transposé à l'échelle de la phrase, voire de plusieurs phrases, constitue un guide pour retrouver systématiquement une conduite du son, du souffle et de la pensée conforme à un idéal vocal. En d'autres termes, inscrire le chant dans une alternance d'élans et de désinences bien proportionnées (*alias arsys/thésis*) permet de phraser élégamment, selon les canons de l'époque. On comprend alors le raccourci parfois opéré dans les méthodes : « si l'on s'habitue dès le commencement à bien respirer, on arrive insensiblement à bien phraser, ce qui forme l'art du chant.¹⁸² » Évidemment, réduire l'art du chant à la gestion du souffle est un peu réducteur...

Le pédagogue Alexis de Garaudé (1779-1852) stipule qu'à ce balancier régulier dans l'intensité doit s'ajouter une variété dans le timbre, dépendante du texte et de la ligne mélodique :

« On doit s'exercer à savoir modifier de diverses manières le timbre de sa voix, selon l'expression de la phrase littéraire et musicale ; la voix doit être tour à tour douce, forte, solennelle, méprisante, majestueuse, mélancolique, plaintive, voilée, éclatante.¹⁸³ »

L'intention dramatique, la signification globale devrait ainsi pouvoir passer par la voix sans qu'il soit nécessaire de prêter attention aux paroles. D'infinies nuances, qu'il faut deviner dans la partition, permettraient d'en tirer la « substantifique moelle », de transcender les limitations de la notation musicale pour livrer directement aux auditeurs le sentiment que l'auteur a voulu transcrire :

¹⁸¹ Louis-Alphonse Holtzem, *Bases de l'art du chant... 2^{de} éd. entièrement remaniée*, Paris : Girod, 1886, p. 43.

¹⁸² Piermarini, *Analyse explicative de mon cours de chant*, Paris : Chaix, 1856, n.p..

¹⁸³ Alexis de Garaudé, « Du style, du goût et de l'expression », *Méthode complète de chant*, Paris : L'auteur, 1841, p. 147.

« On ne saurait trop se hâter de chercher à saisir le *style*, la *couleur* et le *sentiment* du morceau dont on veut être l'interprète. La musique n'a pas besoin du secours des paroles pour exprimer un sentiment quelconque. [...] C'est la pensée d'un compositeur dont on se fait l'interprète : Or l'interprète matériel, c'est le croque-note, l'interprète moral c'est le chanteur. ¹⁸⁴ »

Duprez semble définir ici : d'une part, ce que nous appelons le « style d'auteur » ; d'autre part, une sensibilité au caractère musical plus difficile à cerner. Si l'on se réfère aux catégories qu'il distingue dans les « études vocales » et les « études de style » de son dernier traité ¹⁸⁵, on parlera de « styles » au pluriel, selon le mouvement rythmique (andante, allegro, etc.) et le système prosodique (syllabique ou mélismatique). Ce peut être aussi une distinction selon le genre auquel se rattache le morceau : opéra, opéra-comique, romance... Le style religieux confine au style large (Garcia y associe par exemple le *Stabat Mater* de Haydn ¹⁸⁶) ; d'ailleurs Duprez, ancien élève de l'institution de musique religieuse de Choron, envisagea de collaborer à l'école de musique religieuse de Niedermeyer ¹⁸⁷. Il apparaît clairement que l'imaginaire sonore du chanteur sera conditionné par les référents qu'il associe à la musique qu'il souhaite interpréter, les « couleurs » éclatantes ou voilées qui correspondent à un topos musical.

Le biais naturel qui seconde la variété du timbre pour rendre un « sentiment » est l'ornementation expressive, moyen soigneusement détaillé dans la méthode de Lablache (voir Figure 5).

¹⁸⁴ Gilbert Duprez, leçon n° 2 sur l'intervalle de seconde in *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, Partie I, p. 8.

¹⁸⁵ Gilbert Duprez, *La Mélodie*, Paris : Heugel, 1874.

¹⁸⁶ Manuel Garcia fils, « 2^e partie / De l'art de phraser », *École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847, p. 67.

¹⁸⁷ « M. Duprez dirigera la partie vocale du conservatoire religieux dont M. Niedermeyer a le privilège » (A. Giacomelli, « Gazette musicale », *L'Europe artiste*, 4 septembre 1853, p. 4). Voir aussi Louis Niedermeyer, *Vie d'un compositeur moderne 1802-1861*, Fontainebleau : Bourges, 1892, p. 132.



Figure 5 – Louis Lablache, *Méthode complète de chant*, Paris : Canaux, 1840, p. 84

Ses collègues Cinti et Garaudé établissent plutôt une taxinomie selon les mouvements (allegro, andante, etc.), qui véhiculent chacun un univers précis en termes de phrasé et d'ornementation¹⁸⁸. La double identification d'un type rythmique et d'un sentiment¹⁸⁹ implique donc à la fois des libertés et un cadre d'interprétation. Pour mettre en œuvre ses outils (variation des notes ou variété du timbre) à bon escient, le chanteur n'a d'autre option que d'analyser la partition ; mais quelle que soit la finesse de classification des styles vocaux, l'interprétation d'un morceau susceptible de faire appel à plusieurs styles successivement requiert une habitude du répertoire qu'aucun système ne saurait remplacer. C'est là que les paroles peuvent aider !

Le texte n'est tout de même pas absent de la méthode de Duprez, qui définit plus loin le « chant complet » comme « des idées, des sentiments exprimés par la poésie, animés par la musique, et rendus par la magique puissance de la voix humaine.¹⁹⁰ » Plus prosaïquement, nous dirons qu'entre reliefs expressifs et forme régulière, il faut trouver une

¹⁸⁸ « Les points d'orgue, traits et rentrées consacrés à embellir un morceau de chant doivent porter le cachet du morceau auquel ils sont destinés, c'est-à-dire en avoir le caractère et le mouvement. Dans ce but on devra dans le même morceau, en passant de l'andante à l'allegro par exemple, avoir le soin de changer le genre des traits consacrés à chacun des mouvements. Enfin il faut s'attacher à ne point dénaturer la pensée du compositeur par des fioritures de mauvais goût » (Laure Cinti-Damoreau, *Méthode de chant*, Paris : Heugel, 1849, p. 93). Voir également Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, op.cit., p. 142.

¹⁸⁹ « La musique peut se définir comme l'art d'émouvoir par la combinaison des sons. » (François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 1).

¹⁹⁰ Gilbert Duprez, *L'Art du chant*, 3^e partie, Paris : Heugel, 1846, p. 106.

complémentarité ; et c'est justement pour avoir opéré cette quadrature ¹⁹¹ délicate que Garat (professeur de Ponchard) peut être considéré comme le principal précurseur de l'école française romantique. Si l'on en croit l'éminent musicographe Fétis, le sens ne prenait pied dans le chant de Garat qu'à travers l'élaboration d'une structure rhétorique :

« Rarement on saisissait sa pensée lorsque, discutant sur son art, il parlait du plan d'un morceau de chant ; les musiciens mêmes se persuadaient qu'il y avait de l'exagération dans ses idées à cet égard ; mais lorsqu'il joignait l'exemple au précepte, et que, voulant démontrer sa théorie, il chantait un air avec les différentes couleurs qu'on pouvait lui donner, on comprenait tout ce qu'il avait fallu de réflexion et d'études pour arriver à cette perfection dans un art qui ne semble destiné, au premier aperçu, qu'à procurer des jouissances à l'oreille. ¹⁹² »

Voilà de quoi intriguer le lecteur, assurément, et l'on voudrait bien entendre un exemple aussi éclairant ¹⁹³ ; malheureusement, lorsque ces lignes parurent, Garat était mort depuis plus de dix ans. Il n'est pas anodin de remarquer que, bien avant l'existence de l'enregistrement audio, on compare les interprétations et les chanteurs en activité à des récits de prestations du passé ¹⁹⁴. Cet aspect mémoriel crée une sorte de légende ou de mythification. Le même Fétis met d'ailleurs sous presse sans hésitation en 1869 : « on peut encore citer comme des modèles d'une prononciation parfaite Duprez, Géraldy, Lablache et Ponchard ¹⁹⁵ » ... quatre chanteurs qui ne chantent plus ! Forts de la connaissance des idéaux esthétiques et théoriques puisés dans la littérature critique et pédagogique, nous allons à présent interroger les traces qu'ont laissées les heures de « réflexion et d'études » de toute une génération de chanteurs, dans leurs partitions et leurs écrits, afin d'en saisir la teneur concrète.

¹⁹¹ « Garat seul sut prononcer d'une manière dramatique [...] sans négliger toutes les ressources de la vocalisation. » (François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 186).

¹⁹² François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 185.

¹⁹³ Selon certains témoignages, Garat ne pouvait s'expliquer qu'en donnant l'exemple et dut arrêter d'enseigner quand il ne put plus chanter (voir J. Adrien de la Fage, *Miscellanées musicales*, Paris : Comptoir des imprimeurs réunis, 1844).

¹⁹⁴ Voir par exemple l'expérience d'auditrice de Mme Quinet présentée par Fanny Gribenski et Étienne Jardin, « Le répertoire lyrique dans *Ce que dit la musique* d'Hermione Quinet », communication lors du colloque *Le répertoire en question* organisé à l'Opéra-Comique le 21 mai 2014.

¹⁹⁵ François-Joseph Fétis, *Méthode des méthodes de chant*, Mayence : Schott, 1870, p. 94.

b) L'école de la lecture à haute voix

Puisque la priorité se déporte du travail de la phonation et de la vocalisation vers l'action oratoire de dire un texte en chantant, tout commence par un travail spécifique de la lecture à haute voix pour atteindre à une diction efficace et normalisée. Il s'agit de perdre toute trace de régionalisme, en particulier pour les natifs du midi de la France – une exigence difficile à imaginer au ^{xxi}^e siècle, avec l'avènement du micro-trottoir et des radios locales, mais que l'on avait encore vis-à-vis des professeurs des écoles dans les années 1980. Auguste Laget se souvient à ce propos d'un scandale lors d'un examen où il devait dire un dialogue parlé (Ponchard siège au jury) :

« Comment ! s'exclama Ponchard, voilà un élève qui est né sur les bords de la Garonne, et il vient nous débiter une scène dans laquelle il est obligé de patoisier, mam'selle par-ci, mam'selle par-là, voire même de supprimer des liaisons pour ajouter à la couleur locale ? Il fallait nous le présenter dans une scène écrite en pur français. – En pur français ! répliqua notre professeur de déclamation ; je lui ai fait apprendre une scène dans la mesure de ses dispositions naissantes. ¹⁹⁶ »

L'incident met en valeur la valeur attachée à la langue pure mais aussi le fait qu'à l'Opéra-Comique avait cours une tradition de contrefaire les accents régionaux bien distincte des accents réels. L'élève encore mal léché est donc vite repéré, mais, le professeur s'en défend avec pertinence, il était certes moins ridicule de confondre *a* (clair et court) et *â* (long et sombre) dans *Le Chalet* d'Adolphe Adam que dans un rôle de Roi. Le chemin vers l'exactitude phonétique ¹⁹⁷ est long et, en pratique, pour les voyelles, les traités proposent souvent de privilégier une palette de couleurs limitée mais bien tranchée (prononcer franchement *é* ou *è* suffit à rendre la phrase intelligible, plus de subtilité venant éventuellement dans un second temps). Signalons au passage qu'il ne saurait y avoir la moindre hésitation quant à la prononciation adoptée dans la musique française au dix-neuvième siècle puisque le non-roulement ¹⁹⁸ est officiellement désigné comme un défaut à

¹⁹⁶ Auguste Laget, *Traité de prononciation*, Toulouse : Capdeville, 1883, p. 13.

¹⁹⁷ Constatant que l'usage de l'alphabet phonétique international était tout à fait inutile à la compréhension du propos, on a renoncé à l'employer ici pour privilégier les notations courantes dans les traités d'époque. Nous nous réservons de faire appel à cet outil dans le cadre de publications en langue étrangère.

¹⁹⁸ Outre le [ʀ] dit « grasseyé », fautif, il faut distinguer dans la prononciation parisienne de l'époque une gradation dans la conversation du [ʁ] non-voisé (aussi noté [χ] ou [ʁ̥]), [ʁ] voisé, caractéristique du parler plus ou moins sonore, et une gradation dans le chant et le théâtre du [r] et du [r̥] dits « roulés », caractéristique d'une déclamation correcte plus ou moins appuyée. Le point d'articulation souhaité n'est pas douteux, grâce

corriger impérativement ¹⁹⁹. Holtzem se souvient de cette phase préparatoire qui l'occupe tout l'hiver 1852 ²⁰⁰ :

« En entrant dans la classe de Morin, j'eus beaucoup à faire. Il fallait corriger le grasseyement, l'articulation molle, et lutter contre mon peu d'aptitude pour la carrière théâtrale. On commença par me mettre quatre boules de caoutchouc dans la bouche et à me faire faire ainsi des lectures à haute voix. Au bout de six mois, l'articulation était plus ferme et plus nette, et... je ne grasseyais plus. Je souhaite à mes élèves la persévérante et tenace application que j'avais apportée à corriger mes défauts. ²⁰¹ »

L'usage d'accessoires pour former une musculature et dompter le corps ²⁰² va de pair avec une conception très scientiste de l'éducation. On croirait parfois lire des traités de mathématiques, où chaque savant laisse son nom à un théorème... On a véritablement une école nationale avec ses découvreurs, comme le grand tragédien François-Joseph Talma (1763-1826), célèbre au plan pédagogique ²⁰³ pour son idée de remplacer R par Te-de, ce qui permet de porter directement le point d'articulation de la langue là où le roulement doit avoir lieu finalement. Il faut dire que la plupart des élèves chanteurs, comme les apprentis comédiens et même les amateurs souhaitant simplement réciter un poème en public, sont aux prises avec cette difficulté, car ils ont contracté dans la vie quotidienne des habitudes contraires. L'acteur Eugène Randoux, dénonce une coquetterie digne de celle des Incroyables et des Merveilleuses sous le Directoire :

aux célèbres exercices d'orthophonie sur Te-De, si courants qu'on les trouve décrits dans des romans (voir Georges Duval, *Artistes et cabotins*, Paris : Ollendorff, 1878, p. 27)

¹⁹⁹ Le professeur Laurent-Joseph Morin écrit à propos d'un de ses élèves dans son rapport avant l'examen trimestriel du 16 avril 1851 : « Il a corrigé entièrement la prononciation grasseyante. » (F-Pan, AJ/37/270*, fol. 14r).

²⁰⁰ Holtzem apparaît pour la première fois dans la classe de Morin sur le rapport avant l'examen trimestriel du 21 décembre 1851 (voir F-Pan, AJ/37/269*, fol. 154v).

²⁰¹ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 53-54.

²⁰² Parmi les accessoires destinés à améliorer mécaniquement l'art musical ou théâtral, on citera le stimulateur électrique inventé par le docteur Duchesne pour régler la physiologie du visage (voir Paul Duverger, « Causerie », *L'Europe artiste*, 22 mai 1864, p. 1) et les appareils utilisés par des pianistes comme Chopin et Schumann (voir les brevets du Chiroplaste de Logier dès 1814, du Guide main de Kalkbrenner en 1831, du Dactylion de Herz en 1836, du Chirogymnaste de Martin en 1840...).

²⁰³ « C'est Talma qui, le premier, a trouvé le secret de cette vibration ; il l'avait employé pour lui-même, et ce ne fut qu'au bout de six mois d'étude qu'il parvint à se corriger du grasseyement. » (E. Randoux, *Des vices de prononciation et du grasseyement en particulier, avec des exercices pour les corriger*, Paris : Tresse, Blosse, Lévy, 1846, p. 9).

« [L'élision du R] est très à la mode chez les Parisiennes minaudières, qui cherchent à plaire en amoindissant leur voix et en prononçant sans remuer les lèvres et sans desserrer les dents. Ainsi une Parisienne dira : *Je suis pa..tie de Pa..is au mois de juin*. La mollesse de l'articulation est un des caractères distinctifs du Parisien [...]. Je dirais pourtant que pour les oreilles délicates [le grasseyement] a quelque chose de répulsif. Le grasseyement, surtout chez l'homme, donne à sa parole quelque chose de fade et de féminin qui n'est pas en harmonie avec le caractère que la nature lui a donné. ²⁰⁴ »

Il ne faudrait pas croire pour autant que le roulement se pratique dans la vie courante, où il serait ridicule ²⁰⁵. Dans le répertoire lyrique, tout dépend du genre : dans un même salon, la romance tend soit vers la poésie (mélodie), soit vers le drame (scène lyrique), soit vers le bouffe (chansonnette). En revanche, on corrige la blésité et le bégaiement autant que faire se peut.

Les niveaux de langue

Le R roulé est donc un des éléments qui opposent la conversation et la prise de parole (discours, lecture, poésie ou chant). Cette distinction est devenue floue en France depuis la période qui vit s'ouvrir le II^e concile œcuménique du Vatican et fleurir l'esprit de mai 68, après quoi la langue publique a été progressivement contaminée par le ton commun de l'intimité. Cela concerne bien sûr les liaisons : même le chœur de l'armée ne prononce plus « qu'un sang (k) impur » ²⁰⁶ alors que précédemment tous les enfants l'apprenaient ainsi à l'école primaire. Cela regarde également l'usage de la voix : la chaire aux prédications tonnantes n'a plus d'auditoire et le barreau s'assagit. Même à la tribune, les modulations oratoires amples de Malraux et l'ambitus de De Gaulle ont laissé place aux éléments de langages martelés à intervalles réguliers sur un ton uniformément véhément et grave.

²⁰⁴ E. Randoux, *Des vices de prononciation*, op.cit., p. 9.

²⁰⁵ « Une chose que je recommande surtout, c'est de ne pas craindre de rouler les R dans la conversation, dût-on être ridicule pendant quelques jours. Cette timidité retarderait de beaucoup la correction du grasseyement » (E. Randoux, *Des vices de prononciation*, op.cit., p. 18).

²⁰⁶ Écouter par exemple l'interprétation du 14 juillet 2008 http://www.dailymotion.com/video/xirv23_la-marseillaise-chantee-par-le-choeur-de-l-armee-francaise_music, à 1'34, lien consulté le 25 avril 2015.

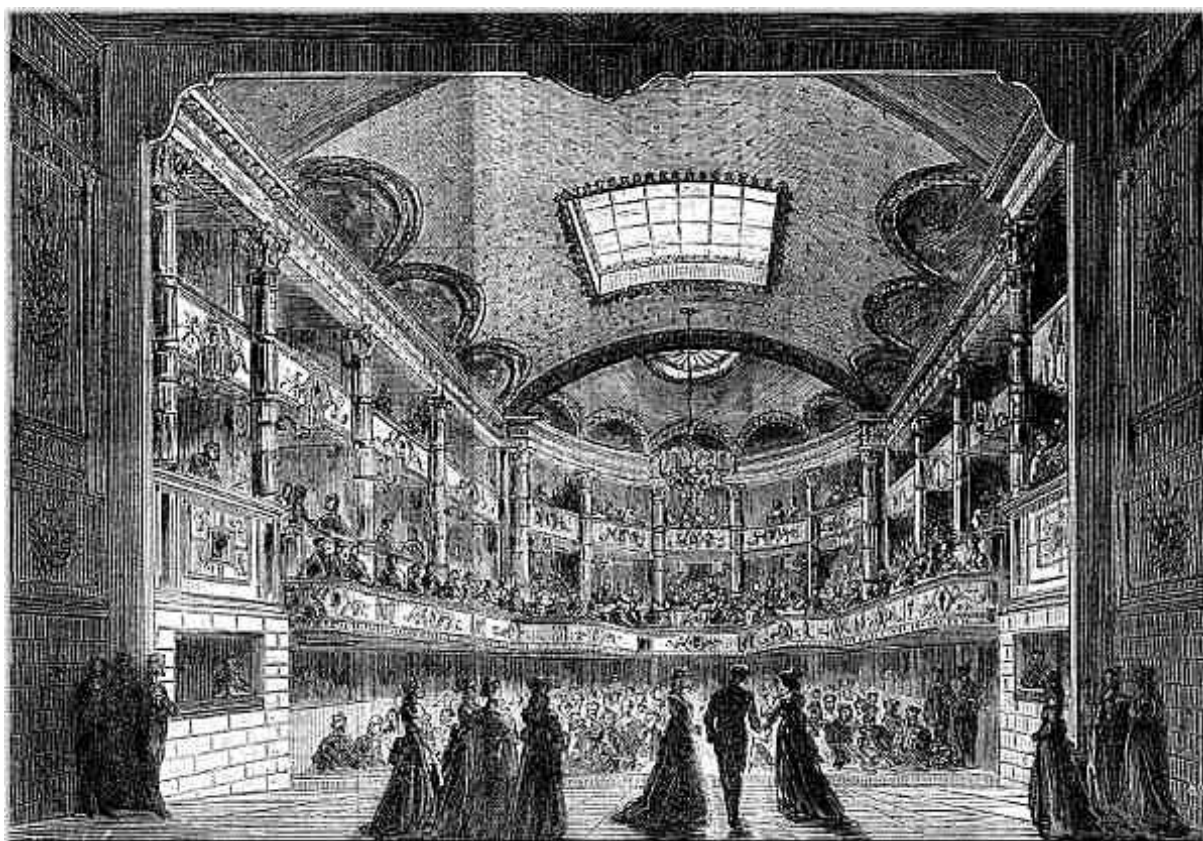


Figure 6 – D. Lancelot, « La salle du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière
– Intérieur de la salle pendant les concours de chant et de déclamation »,
dessin reproduit dans *Le Voleur illustré* du 3 août 1877, p. 496

Si l'on se place dans la perspective du Conservatoire, l'objectif est l'opéra ou l'opéra-comique, deux genres qui réclament non seulement la prononciation la plus belle et la plus correcte possible, mais aussi une projection du texte dans une grande salle (voir la salle utilisée pour les examens publics et les concerts Figure 6). Or, cette double exigence est quelque peu contradictoire :

« Appelées à se faire entendre dans de vastes enceintes et par suite à désirer de se faire comprendre d'auditeurs quelquefois assez distants ; destinées à tenir un langage plein d'idées fortes, grandes et dramatiques ; consacrant au développement de la voix une action générale des muscles qui nuit au jeu partiel de ceux des organes de la prononciation, les personnes qui chantent ont besoin d'une articulation beaucoup plus nette, plus accentuée, plus énergique, en un mot, plus préparée que ne l'exige la conversation familière²⁰⁷. »

²⁰⁷ P. Dorval, *L'art de la prononciation appliqué au chant et manière facile d'augmenter les ressources de la voix par le secours de l'articulation*, Versailles : L'auteur, 1850, p. 7.

Pour une articulation « plus nette », c'est la prononciation des voyelles qui est en jeu, et pour une articulation « plus préparée », c'est celle des consonnes. Le résultat de l'opération est de simplifier la phonétique pour ne conserver que les éléments les plus énergiques du mot, et de les exagérer. Ainsi « bonheur » devient « p-honneur(e) », en accentuant la première consonne au point de remplacer B par P, et en ouvrant la dernière consonne pour la faire sonner. Plusieurs phrases originellement très différentes pouvant sonner de façon presque identique une fois passées à la moulinette de la sur-articulation, et le public connaissant ses classiques, il est possible de remplacer une phrase célèbre par une autre assez ressemblante, selon la technique du calembour. Les chanteurs lyriques de la fin du ^{xx}^e siècle conservent effectivement une tradition de parodies plus ou moins gauloises des répliques les plus courantes du répertoire ²⁰⁸. Cet usage, très vivace au sein du pupitre des ténors des chœurs de l'Opéra dans la deuxième partie du ^{xix}^e siècle, donnait aussi lieu à d'innocentes plaisanteries plus ou moins improvisées, comme lorsqu'ils chantaient « *Au voleur ! Au voleur ! pour : O bonheur o bonheur !* ²⁰⁹ », juste après l'air « Sois immobile... » dans *Guillaume Tell* de Rossini (III, 3). Il faut se souvenir que l'Opéra fonctionnait alors comme un théâtre de répertoire, où l'on jouait les mêmes ouvrages à longueur d'année et très souvent d'une saison sur l'autre.

Le roulement du R, le doublement et/ou la substitution des consonnes, voilà des moyens unanimement adoptés à l'époque. Il est plus difficile de statuer sur certains points litigieux, comme de savoir qui enseignait ou n'enseignait pas la façon d'insérer un petit (e) pour fluidifier la ligne vocale et mieux prononcer les consonnes côtes à côtes (« P(e)rend(e)rez-vous un verre d'eau ? »). Au-delà des querelles de principe sur cette déformation, il faut sûrement voir là une des dimensions vivantes de l'école de chant : tant que chaque génération s'insurge contre la précédente au motif que l'on roule trop les R, ou au contraire qu'on ne les entend plus assez pour comprendre le texte sans effort ²¹⁰, l'attention portée aux arguments de chacun des partis produit un sain équilibre. De vingt ans en vingt ans, la manière moyenne navigue de Charybde en Scylla, et l'on évite ainsi de sortir des bornes

²⁰⁸ Voir D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 46. Le baryton Juan Carlos Morales en confiait encore des exemples à certain de ses élèves dans les années 2000.

²⁰⁹ Sparafucile, *Gens de chœurs*, Bruxelles : Kistemaeckers, 1893, p. 185.

²¹⁰ « Mal prononcés, tronqués, ridiculement liés, les mots n'arrivent à l'oreille que dans un état qui force, pour ainsi dire, l'auditeur à se les traduire lui-même ; le temps qu'il donne à ce travail fâcheux lui fait perdre le fil de l'œuvre qu'il écoute, l'intérêt est détruit, et l'ennui de tant d'efforts gagnant l'ensemble même, compromet à la fois paroles et musique » (Eugène Ponchard, « De la prosodie dans le chant », *Le Ménestrel*, 6 juin 1841, p. 2).

raisonnables tant que l'on peut juger objectivement de l'effet produit dans un théâtre. « Écoutez Ponchard ; et vous saurez tout ce qu'on gagne de charme à ne pas faire perdre une syllabe à ses auditeurs ²¹¹ », conseillait la cantatrice Laure Cinti-Damoreau à ses élèves.

Le modèle vivant et l'autodiscipline des artistes sont la voie incontournable pour conserver et faire évoluer la diction lyrique. La suppression de la troupe de la RTLN et de l'ORTF à l'arrivée de Rolf Liebermann en 1973, et l'ingérence des linguistes piqués de s'occuper de chant n'ont-elles pas conduit les théâtres à surtitrer même les ouvrages français ? Le remède est simple : il suffit d'écouter attentivement et d'imiter les artistes qui satisfont aux critères d'intelligibilité, en ayant connaissance si possible des règles et des ficelles qu'ils appliquent. Dans un répertoire orchestré et prosodié de telle sorte qu'il est souvent nécessaire de faire sonner les consonnes finales violemment dans « amour(e) » et « ciel(e) », le baryton Ludovic Tézier recourt à tous les artifices de cette panoplie s'il le faut ²¹², comme avant lui Simone Couderc ²¹³. Aujourd'hui, tout francophone pourrait ainsi choisir, par goût ou s'il éprouve des difficultés à rouler le R, de copier celui du ténor Roberto Alagna ²¹⁴.

Encore accepte-t-on maintenant de ne pas saisir tous les mots dans les numéros avec chœur, ce qui n'a pas toujours été le cas. Par quels moyens se faisait-on comprendre autrefois dans les situations extrêmes, avec chœur polyphonique ou soliste contre chœur et masse orchestrale ²¹⁵ ? En déformant encore bien davantage la prononciation (voir l'exemple de Duprez § 2.1b), ce qui ne constitue finalement qu'une convention de plus, propice à une meilleure communication plus que péril pour la compréhension. Qui a assisté

²¹¹ Laure Cinti-Damoreau, « A mes élèves du Conservatoire », *Méthode de chant*, Paris : Heugel, 1849, n.p..

²¹² Écouter « Pour(e) tant d'amour(e) », « à l'hôtel(e) » etc. dans *La Favorite* captée au Théâtre des Champs-Élysées le 7 février 2013 [<https://youtu.be/ag7zLW7JtgQ?t=1h12m17s>, lien consulté le 21 mars 2015].

²¹³ Écouter l'enregistrement de *La Favorite* publié en 1962 chez Vega 28000 [<https://www.youtube.com/watch?v=BqoUBtleVME>, lien consulté le 21 mars 2015].

²¹⁴ Écouter « « Pour(e)quoi me réveiller, ô souffle du prrrintemps » dans les répétitions de *Werther* filmées à Parmes en 2007, avec juste avant l'interview en italien dans laquelle Alagna roule le R, preuve d'un choix délibéré [<https://youtu.be/eTGLWgEQUTE?t=35s>, lien consulté le 21 mars 2015].

²¹⁵ Le cas des ensembles de soliste met selon nous en jeu d'autres paramètres, comme les vitesses différentes dans l'articulation et le développement des notes en fonction des caractères musicaux des emplois vocaux, tel que Rossini l'écrit en toutes notes, et tel que certains des premiers enregistrements des opéras de Verdi en témoignent magistralement. Malgré des expériences concluantes menées sur la musique d'Auber et Adam, nous ne développerons pas ce point dans la présente thèse, faute de sources écrites assez nombreuses pour produire une histoire du phénomène à ce stade de notre recherche.

à une représentation théâtrale d'une pièce du ^{xvii}^e siècle en prononciation restituée (ou même restituée avec fantaisie ²¹⁶) sait que l'oreille se fait immédiatement à l'exercice.

Panorama des traités de diction

La diction lyrique apparaît de loin comme l'élément le plus permanent pour définir le chant français à une échelle temporelle large. Dès 1846, les méthodes de Garaudé ²¹⁷ et Randoux (artiste de l'Odéon) ²¹⁸ donnent toutes les clefs de la normalisation au début du travail du chanteur ; en 1850 Dorval (professeur privé) ²¹⁹ énonce déjà clairement les règles de préparation/explosion des consonnes qui seront caractéristiques de l'école de Melchissédec cinquante ans plus tard, à l'époque des premiers enregistrements phonographiques.

Il faut prendre en compte ensuite les traités non-spécifiques au chant. Celui de Morin ²²⁰, qui enseigne à tous au Conservatoire entre 1828 et 1866, représente le lien entre grammairiens, acteurs de théâtre parlé et chanteurs pour la pratique du ^{xix}^e siècle. Legouvé ²²¹ (de l'Académie française) est l'auteur de manuels scolaires qui synthétisent une conception de la langue orale qui fut le socle de référence pour plusieurs générations d'artistes, tandis que Littré ²²² permet de faire le point sur les usages en cours d'évolution (surtout pour les liaisons) au tournant des années 1870. Incontournable également, le traité de Dupont-Vernon, professeur au Conservatoire, est cité par tous comme la référence commune pour la diction expressive et la déclamation ; il est fort instructif concernant la théorie de l'interprétation ²²³. Ayant été élève au Conservatoire en déclamation spéciale, c'est-à-dire en théâtre parlé, Delsarte s'avère un excellent témoin pour l'usage de la voix

²¹⁶ Nous pensons au travail esthétisant du metteur en scène Benjamin Lazare sur *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, par exemple, par opposition à une démarche de reconstitution scientifique.

²¹⁷ Alexis de Garaudé, *52 études ou exercices de prononciation et d'articulation dans le chant français*, Paris : L'auteur, 1846. Cet emploi du mot « étude » pour désigner un exercice, ou plutôt une leçon d'application, est rare concernant la voix. C'est peut-être parce qu'il est l'auteur d'une méthode de piano que Garaudé l'utilise.

²¹⁸ E. Randoux, *Des vices de prononciation et du grasseyement en particulier, avec des exercices pour les corriger*, Paris : Tresse, Blosse, Lévy, 1846.

²¹⁹ P. Dorval, *L'art de la prononciation appliqué au chant et manière facile d'augmenter les ressources de la voix par le secours de l'articulation*, Versailles : L'auteur, 1850.

²²⁰ Laurent-Joseph Morin, *Traité de prononciation*, Paris : Tresse, 1853.

²²¹ Ernest Legouvé, *Petit traité lecture à haute de voix*, Paris : Hetzel, 1878.

²²² Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1874.

²²³ « Il ne faut pas en vouloir à quelqu'un à qui vous montrez dans un auteur une chose qu'il n'avait point aperçue : il [...] aime bien mieux vous accuser de subtilité que de s'avouer inintelligent ou simplement distrait » (Henri Dupont-Vernon, *Diseurs et comédiens*, Paris : Ollendorff, 1891, p. 43).

parlée à travers une conférence qu'il rédige sur la fin de sa vie (nous en présentons de larges extraits en annexe 1e). Dans ce conte initiatique ²²⁴, Delsarte se met en scène en tant que jeune acteur travaillant le même texte successivement à plusieurs professeurs. Le premier épisode est particulièrement intéressant pour la continuité que les directives suivies supposent avec la voix chantée ²²⁵. Après avoir donné l'exemple, le professeur incite l'élève à un usage spécifique de son instrument : « "force ta voix, fais-lui parcourir toute l'étendue dont elle est susceptible..." » ²²⁶ ». Cette manière « noble » n'est pas du goût de tous, parce qu'elle manque de simplicité, de naturel... C'est un reproche que l'on trouve parfois pour les dialogues d'opéra-comique :

« On observe fréquemment chez nos chanteurs d'opéra comique une tendance à donner à leur voix chantée une couleur et un timbre étrangers à leur voix parlée. Une basse chantante et un ténor s'empresseront de quitter le ton naturel qu'ils ont gardé dans le dialogue, le premier en attaquant tous ses morceaux d'une voix imposante, emphatique et d'un volume exagéré ; le second en donnant à sa voix un accent ému, vibrant et même dramatique, n'eût-il à chanter que : "Le dîner est servi, allons, mettons-nous à table !" Ces contresens ne font qu'accentuer le brusque passage du dialogue à la musique, qu'on a souvent reproché au genre de l'opéra comique. » ²²⁷

Le tableau suivant (voir Figure 7) résume les différentes « écoles » de déclamation caricaturées par Delsarte, avec des qualificatifs sur le résultat vocal.

MANIÈRE	DESCRIPTION	CRITIQUE
noble	déclamation sonore et magistrale	ton emphatique, prédication boursouflée
naturelle	voix aiguë, concentrée et légèrement nasale	voix aigrette
dramatique	soupir puis voix grave, voilée et soutenue	ton sépulcral, voix caverneuse
euphonique	cadence du vers, charme euphonique	[scolastique]

Figure 7 – Quatre manières de déclamer d'après Delsarte

²²⁴ Delsarte préférait le titre d'« épisode révélateur » (voir Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 256). Son récit de l'organisation de l'enseignement en art dramatique est étayé par d'autres sources, moins caricaturales mais aussi moins précises quant à l'usage de la voix (voir par exemple Edgar Monteil, *Lettre sur le Conservatoire / section déclamation*, Paris : Dentu, 1868, p. 10-11).

²²⁵ Ecouter par exemple l'air de la Calomnie du *Barbier de Séville* de Rossini interprété par Georges Vaillant (1912-2000) avec le dialogue qui précède en 1953 (*Les basses françaises volume 1*, CD Malibran MR585).

²²⁶ François Delsarte, « Des sources de l'art », *Conférences de l'association philotechnique*, Paris : Masson, 1866, p. 115.

²²⁷ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 225-226.

Puisque tous les élèves de chant ou de déclamation spéciale commencent leur cursus par la lecture à haute voix, ces diverses couleurs et esthétiques de la voix ²²⁸ sont susceptibles d'avoir été travaillées au sein de cette classe avant de devenir un enjeu expressif du chanter.

Pour préciser les différences entre diction parlée et diction lyrique, on ne pourra faire l'économie d'écrits apocryphes, rédigés par des élèves ou des descendants des grandes figures du chant français romantique. Nous avons déjà vu que l'enseignement au Conservatoire de Ponchard père (1810-1856) et fils (1873-1891) avait été consigné par Laget ²²⁹. Son traité donne des précisions sur les exagérations et substitutions ayant cours pour le chanter ainsi que le lexique spécifique au répertoire lyrique. Plus tard, Raoul Duhamel ²³⁰ érigea un monument à l'art de diseur de Lucien Fugère (1848-1935), surtout intéressant pour les voyelles, en relation avec la théorie du timbre expressif. En 2008, Liliane Richardson a fait paraître la méthode manuscrite de son grand-père ²³¹, caractéristique de l'école de Louis Delaquerrière (1856-1837), fameux ténor de l'Opéra-Comique, qui livre là une méthode d'apprentissage systématique pour le martellement des consonnes ²³². Les clefs et exercices explicitement décrits dans cette dernière série de traités permettent de lire entre les lignes des ouvrages et témoignages plus anciens.

Nous n'avons passé en revue que les méthodes les plus importantes par leur rayonnement, ou par la qualité des informations qu'elles contiennent. Le nombre des ouvrages parus, ne serait-ce qu'au cours des trente années que nous étudions, est considérable ; il reflète une préoccupation qui touche une clientèle bien au-delà des apprentis-chanteurs. Parangon de cette évolution à la fin du siècle, citons la *Méthode rationnelle d'articulation parlée et chantée contenant un formulaire de 50 exercices à l'usage des étrangers, provinciaux, chanteurs, sourds-muets et à l'usage de ceux qui pourraient avoir à se corriger d'un défaut de prononciation, tels que bégaiement, zéaiement, grasseyement,*

²²⁸ Voir, sur la déclamation à la fin du XIX^e siècle, Anne Penesco, *Mounet-Sully : L'Homme aux cent cœurs d'homme*, Paris : Éditions du Cerf, 2005.

²²⁹ Auguste Laget, *Traité de prononciation*, Toulouse : Capdeville, 1883.

²³⁰ Lucien Fugère et Raoul Duhamel, *Nouvelle méthode pratique de chant français par l'articulation*, Paris : Enoch, 1929.

²³¹ José Delaquerrière, *Savoir chanter*, Aymer : Richardson, 2008.

²³² Nous tirons notamment de ce dernier traité la technique dite « du Marsupilami », méthode de sur-articulation héritée du dix-neuvième siècle consistant à insérer un B ensuite partiellement élidé entre les deux voyelles d'une diphtongue, et rebaptisée par nous d'après le cri de l'animal imaginé par Franquin. "Houba, houba" s'applique aux cas MOI = MOU(B)A, VOIX = VOU(B)A, etc. tandis que "houbi, houbi" (le cri de la femelle), s'applique pour NUIT = NU(B)I et toutes les situations analogues.

etc. en vue d'obtenir une parfaite prononciation française ²³³, où sont cités comme de droit Legouvé et Dupont-Vernon ; la dimension « rationnelle » passe par l'utilisation du métronome pour parler en rythme, ainsi que par celle d'un appareil de l'invention de l'auteur, le « prononciator ». En professeur de diction et Officier d'Académie qui se respecte, Barria inclue des schémas de face et de profil pour chaque voyelle, et même un écorché des muscles de la face ! Pourtant la mode du progrès scientifique ²³⁴ n'a aucun impact sur le fond de la pédagogie, et la débauche d'informations physiologiques jamais véritablement mises en relation avec l'apprentissage concret fait dire, avec autant de justesse que d'ironie, à un personnage de Laget :

« Autrefois, pour enseigner le chant, il suffisait de savoir chanter ; mais depuis une vingtaine d'années, cet art a pris un tel développement, que pour être bon professeur de chant, il faut avoir suivi un cours d'anatomie pratique. ²³⁵ »

Tout un chacun peut être amené à travailler sa diction, mais seuls les musiciens peuvent faire cette étude appliquée au chant. Le défi pour le compositeur et les interprètes est de parvenir à concilier des intentions musicales et dramatiques qui se synchronisent autour du texte. Les aménagements que cela suppose font naître tout un arsenal de notations pour guider la lecture et retrouver le chemin de la cohérence et du sens.

c) La notation de la déclamation lyrique

En France au XIX^e siècle, la notation musicale de la ligne vocale repose sur une codification qui cumule des aspects cartésiens et pragmatiques. La part systématique provient essentiellement des classes de solfèges du Conservatoire ²³⁶ ; la partie pratique tient compte de nombreux éléments dont la déclamation théâtrale du texte, les discontinuités imposées par la technique vocale, la facilité de gravure et de lecture, le niveau de technique musicale

²³³ A. Barria, *Méthode rationnelle d'articulation parlée et chantée*, Vincennes : Couturier, 1900.

²³⁴ « Le progrès, se fit jour à travers cette nuit. / Le progrès ! ce soleil devant qui l'ombre fuit ! [...] / Cette force invincible, entière, infatigable, / A qui rien ne résiste et n'est impénétrable ! / Aujourd'hui, consumés d'un éternel désir, Nous analysons tout, nous voulons tout saisir. » (Angéline Fourquet, *Le Progrès*, extrait de *L'Art au dix-neuvième siècle*, Paris : Tinterlin, 1860, p. 2).

²³⁵ Auguste Laget, *Le Professeur de chant malgré lui*, Toulouse : Chauvin, 1902, p. 16.

²³⁶ Voir par exemple Enrico Delle Sedie, *L'art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 60 : « « Nous ne croyons pas nécessaire de parler ici des différents genres d'appoggiatura et de grupetti parce que les élèves auront appris à les connaître dans le cours de Solfège ».

du compositeur et du lecteur, les traditions de notation héritées du XVIII^e siècle, la culture musicale et chorégraphique commune. Ce dernier point n'est pas à négliger ! Holtzem se souvient qu'avant d'entrer dans une démarche de formation proprement dite, il était déjà à l'affût des éléments qui lui permettraient d'améliorer sa pratique quotidienne :

« Ce que j'entendais le mieux alors et que je cherchais aussi à imiter, c'était le chant des *coryphées de l'Opéra*, lorsque ceux-ci étaient appelés à l'église pour les grands convois, ou les cérémonies des jours de fête. ²³⁷ »

Quels que soient les lieux et les genres, les artistes lyriques français adoptent des moyens expressifs cohérents, rassemblés autour de la notion de déclamation :

« Je faisais encore mon profit de l'audition des grands prédicateurs : de Ravignan, Dupanloup, Deguerry, Lacordaire. J'avais fait la remarque qu'ils commençaient toujours d'une voix très calme et que la gradation du ton suivait le développement des idées. Je pensai que ce moyen devait s'adapter au chant, et je commençai dès lors à m'en servir. ²³⁸ »

L'art oratoire est en effet une vertèbre commune à tous les modes d'expression officiels à cette époque ²³⁹. Il n'est donc pas étonnant qu'Holtzem reconnaisse des parentés entre les arts et alimente sa pratique musicale de toutes sortes d'œuvres.

« Comme le grand opéra n'était pas à la portée de mes moyens, et que le Louvre était ouvert à tous, j'allais avec mes amis étudier les grands maîtres de la peinture et de la sculpture, en attendant de pouvoir me délecter par l'audition des œuvres des grands maîtres de la musique. ²⁴⁰ »

²³⁷ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 6. L'excellence relative des chœurs de l'Opéra semble réelle, par suite d'une fuite des meilleurs chanteurs de Paris vers cette institution ; ainsi, le chef des chœurs du Théâtre-Italien se plaint du départ de ses premiers ténors Desdet et Koenig : « engagé à l'Opéra, c'est une perte, j'ai été content de son service » (Joseph Tariot, *[rapport au directeur]*, Paris, 29 mars 1840, F-Pan, AJ/13/1162).

²³⁸ *Ibidem*, p. 7.

²³⁹ Voir le début du chapitre « L'éloquence de la ville à la scène », in Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'Œil d'or, 2011, p. 153-161. Sur les arts plastiques, voir les travaux récents de Pierre Sérié, maître de conférences à l'Université de Clermont-Ferrand, à partir de son article « Tableaux sur scène et sur toile, Paris 1850-1890 », *Histoire de l'art*, octobre 2011, p. 7-16.

²⁴⁰ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 30.

Par leurs thématiques, les réalisations plastiques qu'exposait alors le musée du Louvre sont favorables au développement d'une connaissance de la mythologie et de l'histoire, recommandée par de nombreuses méthodes de chant depuis celle du Conservatoire ²⁴¹ pour son utilité lorsque l'interprète doit se figurer une situation dramatique. Du moment que ces recherches documentaires ne vont pas à l'encontre de celles effectuées par les auteurs de la pièce à interpréter ²⁴², elles sont utiles pour compléter le non-dit du livret, enrichir la « toile de fond » du drame, replacer les implications des gestes et discours du personnage dans un contexte davantage présent à l'esprit de l'acteur-chanteur. Autant d'éléments sur lesquels appuyer son jeu et sa conception personnelle du rôle :

« La déclamation théâtrale est l'art de représenter à la scène le rôle d'un personnage avec la vérité et la justesse d'intonation qu'exigent la situation. [...] Chacun doit, selon son naturel, diversifier ses inflexions conformément à son propre sentiment. ²⁴³ »

L'individualisme de l'exécution va de pair avec un cadre esthétique solide, car toute l'interprétation se révèle finalement un jeu sur les conventions. Ce principe essentiel mérite qu'on s'y attarde. Lorsque l'on énonce une règle (stylistique), il ne s'agit pas de l'appliquer avec plus ou moins d'exactitude. Il s'agit de l'investir de nuances, d'y trouver de la liberté (d'expression) et donc de la respecter infailliblement, parfaitement. Plus l'acteur joue avec le code plus il en montre les contours ; plus les contours sont nets, plus le jeu de transgression peut être fin. Prenons un premier exemple dans le domaine gestuel, plus facile à se représenter. Par définition, la révérence d'une femme est modeste : elle doit baisser les yeux. Mais en les détournant un peu, en fléchissant plus ou moins ses genoux, en souriant, etc. l'actrice peut indiquer que son personnage est faussement modeste. Sa révérence peut être coquine, sincère, badine, lasse, troublée, maladroite... à l'infini. La révérence ou le salut bien en situation ne seront jamais canoniques, sous peine d'être scolaires ²⁴⁴. De même, un

²⁴¹ Voir le chapitre intitulé « Des connaissances harmoniques et littéraires » in Bernardo Mengozzi et Pierre-Jean Garat, *Méthode de chant du Conservatoire*, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, 1804, p. 84.

²⁴² « Lorsqu'on a à représenter un personnage historique ou légendaire, il ne faut pas se préoccuper du caractère de ce personnage tel que l'histoire nous l'a laissé, mais bien du caractère qui lui a été attribué par le librettiste et le compositeur. Il serait illogique de donner au Méphistophélès de Gounod l'aspect du Méphistophélès de Goethe » (Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 221).

²⁴³ Léon et Marie Escudier, *Dictionnaire de musique*, Paris : Bureau central de musique, 1844, p. 117.

²⁴⁴ « Il faut à peine indiquer chaque mouvement, un salut dans toutes les règles serait prétentieux et ridicule. » (Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 255).

port de voix peut être plus ou moins rapide ou discret : la marge de manœuvre en restant dans le geste correct est suffisante pour exprimer tout ce qui veut l'être.

Les paramètres du chant qui se lisent couramment

Une bonne part de la déclamation, c'est-à-dire quantité de phrasés et d'intentions, se lit dans la partition... pour qui sait la lire avec les prérequis que le compositeur s'attendait à trouver chez son interprète. En 2014, peu de chanteurs (sinon de chefs de chant et de chefs d'orchestre) connaissaient, par exemple, la signification des différents points d'orgue ²⁴⁵. Pour illustrer ce(s) point(s), nous avons confronté un petit air des *Sabots de la Marquise* d'Ernest Boulanger et le passage consacré aux points d'orgue dans les *Principes élémentaires* du Conservatoire (voir les deux documents en annexe 1f). Voici nos conclusions :

1° sur « ici-bas » il s'agit d'un point d'arrêt ou de suspension : on doit quitter la note sèchement aussitôt attaquée.

2° sur « m'aime » il s'agit d'un point de repos : on peut ajouter quelques traits.

3° à la fin de l'« animez » il s'agit d'un point de repos sur figure de silence : on s'arrête puis le mouvement reprend (d'où le « moins vite » / « Beaucoup plus lent »). Idem pour le silence avant l'*Allegro moderato*.

4° sur le « si » avec indication « suivez » à l'accompagnement, il s'agit d'un point de repos en début de phrase : on peut y rester le temps qu'on veut mais sans y ajouter aucun trait ni aucun agrément. C'est donc un son filé qu'il faut exécuter.

5° le « *ad lib.* » signifie qu'on peut ajouter une cadence.

Tout chanteur sait, aujourd'hui encore, que « l'appoggiatura est tellement ordinaire dans le chant Italien, que le compositeur ne l'écrit que rarement ²⁴⁶. » Un aspect probablement plus confidentiel, et certainement plus subtil, réside dans l'usage des ports de voix ²⁴⁷ pour infléchir le ton chanté, à l'imitation des inflexions parlées. Notons au passage que le

²⁴⁵ Les formules-types de cadence et les appoggiatures dans les récits, communes avec le chant italien, sont mieux connues (voir Robert Seletsky, « The performance practice of Maria Callas : interpretation and instinct », *Opera Quarterly*, vol. 20, n° 4, 2004, p. 591). À notre humble avis – mais ce n'est pas le lieu de le démontrer ici –, Callas était une championne de la juste vocalité (ce que Seletsky décrit comme un aspect séparé de l'art de la cantatrice *ibidem*, p. 595), paramètre qui doit toujours primer sur les formules datées ou scolaires, et dont la maîtrise justifie une bonne part des erreurs stylistiques que lui reproche l'auteur, au moins en ce qui concerne le répertoire romantique (nous ne pouvons pas rentrer dans la discussion des coupures et aigus rajoutés sans empiéter sur les notions qui seront exposées au §2.2b).

²⁴⁶ Auguste Panseron, « Des notes d'agrément », *Méthode de vocalisation*, Paris : l'Auteur, 1840, p. 16.

²⁴⁷ Pour une approche générale des sons portés dans la première moitié du XIX^e siècle à partir de la comparaison des traités de Garcia fils et Vaccai, voir John Potter, « The Rise and Fall of Portamento in Singing », *Music and Letters*, vol. 87, n° 4, 2006, p. 530.

placement des paroles diffère de la convention encore en usage en France à l'époque de Raparlier (1724-après 1790)²⁴⁸ : Garcia père précise donc que, « voulant chanter à l'italienne, il est nécessaire de ne jamais porter la voix d'une note à l'autre avec la syllabe [que l'on] commence, parce que c'est l'ancienne manière française, mais au contraire avec celle qu'on quitte, comme font les chanteurs italiens²⁴⁹ ».

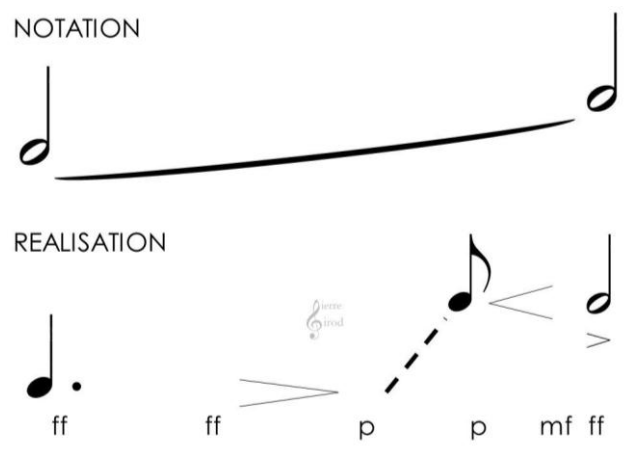


Figure 8 – Le port de voix d'après les méthodes de chant du XIX^e siècle

Cet ornement du chant était déjà un point délicat au XIX^e siècle, si l'on en croit Panseron : « J'engagerai l'élève à se faire donner de bons modèles, ce qui vaudra mieux que toutes les pages que je pourrais lui écrire. C'est un exercice dangereux, car peu de chanteurs portent parfaitement la voix, et il en existe beaucoup qui sont très près de l'exagération.²⁵⁰ » Non seulement le geste vocal technique (voir Figure 8) est difficile à maîtriser de manière convaincante, mais le lieu de l'utiliser est largement incertain : la plupart du temps, le port de voix n'est pas noté et c'est le contexte intervallique et stylistique qui dicte la nécessité de l'employer. De plus, il faut adapter l'ornement selon le caractère musical, d'où un vocabulaire variable dans certaines méthodes, comme celle de Carulli :

²⁴⁸ Comparer le placement des syllabes de solmisation in Raparlier, *Principes de musique*, Lille : Lalau, 1772, p. 19-20, et dans Louis Lablache, *Méthode complète de chant*, Paris : Canaux, 1840, p. 25. La notation de Gérard (1763- ?) est assez ambiguë (voir Henri-Philippe Gérard, *Méthode de Chant*, Paris : Nadermann, 1827, p. 31). Nous adressons nos remerciements chaleureux à Olivier Bettens, spécialiste de l'histoire de la prosodie et de la prononciation du français (voir <http://virga.org/cvf/>, lien consulté le 12 avril 2015), qui a bien voulu nous aiguiller dans cette recherche. Pour l'acte notarié attestant qu'Albert-Auguste Raparlier, auparavant directeur du théâtre de Lille entre 1771 et 1776 était avocat au parlement de Douai le 10 juillet 1790, voir F-Pan, MC/ET/LIX/359.

²⁴⁹ Manuel Garcia [père], *Exercices pour la voix*, Paris : Boieldieu, 1836 [1^{re} édition 1824], p. 7.

²⁵⁰ Auguste Panseron, « Du port de voix », *Méthode de vocalisation*, Paris : l'Auteur, 1840, p. 15.

« Dans un morceau d'un mouvement lent, et qui doit être dit largement, en soutenant les sons, et avec emphase, on se sert de l'expression *Con portamento*, ou bien *Portato*, ce qui s'applique alors aux notes ou l'on place ce mot. *Strisciato*, glisser la voix, s'emploie dans le gracieux et maniéré. ²⁵¹ »

Une liaison peut parfois indiquer un port de voix mais, bien souvent, aucun signe ne figure, ou alors sa signification est rendue ambiguë par la présence d'une seule syllabe pour le mélisme. Il faut, à l'imitation de morceaux déjà connus ou de vocalises travaillées avec un professeur, sentir l'opportunité et la pertinence ou non de porter la voix entre chaque note. Le choix de placer un port de voix et la manière spéciale de l'exécuter ont des implications sémantiques. Carulli indique encore que le travail technique du port de voix doit être relié à une recherche expressive :

« Ces vocalises ont principalement pour but d'apprendre à chanter largement, *con portamento*, à bien phraser et respirer à propos. [...] On doit les chanter avec autant d'expression que si elles avaient des paroles. Il faut tâcher d'en saisir le genre et la couleur de manière à leur donner l'expression de joie, ou de douleur que la mélodie semble indiquer. ²⁵² »

En relation avec des hauteurs et des durées, le port de voix influe fortement sur la signification de l'intervalle mélodique perçue par le récepteur. Un port de voix ascendant disjoint, lorsqu'il n'est pas seulement un conduit vers un renforcement de nuance et une poursuite de phrase extériorisée, donne généralement lieu à un *decrescendo* et forme comme une question, en suspens et en fermeture ; il s'enchaîne sur un silence éloquent ou sur une inspiration vive et fraîche. Dans le cas d'un conjoint descendant, on obtient en préciosité ²⁵³ tout ce que l'intervalle vide a de plat et de simple. Au contraire l'ascendant conjoint est un débordement, presque un accent, mais qui serait inclus dans le phrasé ; il

²⁵¹ Gustave Carulli, « De la vocalisation », *Méthode de chant*, Paris : Latte, 1838, p. 6.

²⁵² Gustave Carulli, *Méthode de chant*, Paris : Latte, 1838, p. 18.

²⁵³ Voir le « Monseigneur » parodique d'Henriette chez Auber (D.F.E. Auber, *L'Ambassadrice*, Paris: Troupenas & Cie, 1850, p. 45), et la réplique « Cher Comte » d'Ardélise dans Reynaldo Hahn, *La Carmélite*, Paris : Heugel, [1902], p. 262. Le lecteur sera peut-être surpris de nous voir choisir notre exemple dans un ouvrage aussi tardif. Ce type d'effets de déclamation de tradition orale, liés à la vocalité des emplois et des genres de morceaux, existaient tout au long de notre intervalle chronologique ; cependant ils n'ont été suggérés que progressivement dans les éditions pour le salon, et régulièrement fixés dans la notation seulement par les contemporains de Saint-Saëns et Massenet au début du xx^e siècle. Au même moment, des compositeurs souhaitant innover tels Debussy ou Ravel développèrent également une notation spécifique, notamment pour le traitement des finales féminines.

correspond souvent à une intention verbale appuyée, soulignée ²⁵⁴. Le disjoint descendant, s'il n'est pas ostensiblement traîné pour évoquer les pleurs, convoque une atmosphère de mystère, un sentiment d'intériorité. La proximité de ces résultats avec la déclamation explique la surabondance d'informations parfois présente, notamment dans des partitions destinées à des amateurs, et de manière croissante sur la fin du siècle (chez Massenet par exemple ²⁵⁵). Il s'agit, à partir de la solution correcte routinière, de guider le lecteur vers la bonne intention dramatique. On peut considérer que chaque signe est une contrainte pour ne pas faire ce qui serait tentant de prime abord, et aller immédiatement vers une idée musicale et théâtrale plus recherchée, un effet plus juste.

Dans l'ordre des éléments à savoir lire couramment figurent aussi les modifications à apporter au positionnement rythmique de la mélodie vis-à-vis de l'accompagnement orchestral dans les récitatifs. On signalera tout particulièrement la nécessité d'éviter les superpositions que semble demander la partition, mais qui s'exécutent en laissant s'éteindre la résonance de l'orchestre avant de chanter, et s'achever le chant avec d'attaquer à l'orchestre ²⁵⁶. Lorsque la distance entre la représentation visuelle de la musique sur la portée et la réalisation sonore devient trop grande, l'interprète ressent le besoin d'annoter sa partition. Ainsi, on trouve souvent dans les partitions anciennes une barre oblique au crayon pour indiquer la solution de continuité entre la fin d'une phrase de récit et le motif d'orchestre qui doit la suivre. Ce piège n'est pas le seul qui attende l'apprenti-chanteur, loin s'en faut !

Conséquence directe de la lecture à haute voix, le *rubato* est à la fois question d'esthétique et de ponctuation expressive, c'est-à-dire d'intention théâtrale :

« Ce chanteur exceptionnel arrivait en partie à ses effets au moyen de certaines modifications dans le rythme ; ce qui a fait dire à des critiques peu attentifs : "Del Sartre n'observe pas la mesure." Ce que ces derniers n'avaient point remarqué, c'est que le premier temps tombait toujours d'aplomb ; et que, c'était dans les divisions d'une même mesure, et par des compensations subtiles, que s'opérait la différence. Loin d'avoir à s'en plaindre, le compositeur y gagnait une expression plus nette de

²⁵⁴ Voir par exemple le mélisme de Héro « une innocen-ente-e vie » in Hector Berlioz, *Béatrice et Bénédicte*, partition piano et chant, Paris : Brandus, 1863, p. 162 ; un accent noté par un chevron serait, par définition, exclu du phrasé, spécialement vibré bien à part des autres sons.

²⁵⁵ Voir la chanson d'Alain dans *Grisélidis* de Massenet (partition piano-chant, Paris : Heugel, 1901, p. 149-151). Cette abondance d'indication d'articulation va avec une écriture de plus en plus syllabique (voir William Ashbrook, « Four vintage Fausts », *Opera Quarterly*, vol. 19, n° 3, 2003, p. 576-577).

²⁵⁶ Voir Manuel Garcia fils, « 2^e partie / De l'art de phraser », *École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847, p. 65-66.

sa pensée, une expansion plus pénétrante de son enseignement ; la respiration s'en montrait plus à l'aise. C'était quelque chose de semblable, – avec une importance majeure, – à cette ponctuation personnelle dont les lecteurs habiles gratifient souvent le texte qu'ils transmettent. [...] N'est-ce pas d'ailleurs dans ce qui n'est pas écrit, que se révèle la supériorité du chanteur ? ²⁵⁷ »

Dans les sentiments passionnés, surtout pour les agitations véhémentes typiques des serments en dernière section des airs, cette liberté rythmique peut prendre des proportions tout à fait frappantes :

« C'est [dans les agitato] qu'on peut employer avec discernement le retardement d'une ou de deux notes d'une mesure, pour ne les faire entendre que dans la mesure suivante, sans cesser pour cela de suivre scrupuleusement le mouvement primitif des accompagnemens. Cet effet, étant bien saisi, ajoute beaucoup à l'expression dramatique de l'agitato ; mais il faut de l'aplomb pour oser se permettre de manquer ainsi à la mesure, et il faut surtout bien prendre garde d'en abuser. ²⁵⁸ »

Selon nous le décalage de la mélodie vocale avec l'harmonie (par anticipation principalement) a sa place dans beaucoup de passages soutenus par des trémolos, tel le *più mosso* de la romance de *Marie Stuart* de Niedermeyer (1844). Il nous semble de plus que si ce moyen doit être employé avec économie, particulièrement dans les cabalettes, c'est parce que dans un contexte italianisant il serait déplacé d'adopter une liberté caractéristique du récitatif non mesuré (convention encore en usage à l'époque de Rossini). La déclamation irrégulière étant en quelque sorte une alternative à l'ornementation, il s'agit de comprendre les exigences de chaque partition, de faire la bonne lecture dans chaque cas. Dans *L'Ambassadrice* d'Auber (1836) écrite pour une cantatrice emblématique du Théâtre-Italien, ou même dans *La Favorite* de Donizetti (1840), la variation mélodique nous paraît plus indiquée que la souplesse rythmique.

Tous les éléments que l'on prétend ici pouvoir lire dans la partition dépendent évidemment du soin porté par le compositeur et le graveur à l'exactitude de la notation. S'agissant d'un code, toute approximation rend plus difficile la lecture, comme s'en plaignait un fameux chef d'orchestre du premier xx^e siècle :

²⁵⁷ Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 202.

²⁵⁸ Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant, seconde édition*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 142.

« L'arbitraire coupable de certains interprètes mis à part, on peut dire que bien des errements sur les intentions véritables des auteurs proviennent d'une interprétation erronée des signes d'accentuation, par les interprètes comme par les auteurs eux-mêmes. ²⁵⁹ »

On peut évidemment tenter d'arbitrer en cas d'incohérence patente, par exemple si les articulations pour un motif à l'orchestre ne sont pas retranscrites dans la partie vocale, ou vice-versa – c'est ce que font souvent les éditeurs scientifiques. Toujours est-il que, comme l'écriture musicale, la lecture servile a ses limites. Au-delà de ces limites, nous rentrons dans le royaume de la préparation personnelle de l'interprète.

Les paramètres du chant qui se préparent à l'avance

Afin d'assurer la variété des tons, de réserver ses effets pour les bons endroits, d'anticiper les difficultés, bref, de ne manquer ni au projet global d'interprétation, ni à la correction du style, ni au bon sens, Faure conseille de se livrer par écrit à un repérage soigneux :

« [On ne devrait jamais] chanter un air, sans avoir pris la précaution d'indiquer les respirations et les nuances, afin de se les graver mieux dans la mémoire, en un mot de *doigter* son morceau de chant comme on le fait souvent pour une étude sur le piano. ²⁶⁰ »

Dans ses leçons imprimées ²⁶¹, le ténor Rubini (1794-1854) donne strictement toutes les directions de nuances (par phrase et à l'intérieur de chaque soufflet) ainsi que les respirations complètes et partielles. Lorsque ces éléments ne sont pas gravés dans la partition, ils sont nécessairement indiqués au crayon par l'élève. Sur une partition (voir reproduction en annexe 1g) qui lui fut offerte ²⁶² à l'occasion de son 2^e prix d'harmonie et accompagnement aux concours du Conservatoire en 1851, Joséphine Zolobodjean a porté les indications d'interprétation qu'elle a vraisemblablement reçues dans les années suivantes, en classes de chant (2^e accessit en 1854) et d'opéra-comique (2^e accessit en

²⁵⁹ D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 22.

²⁶⁰ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 218.

²⁶¹ Voir Giovanni Battista Rubini, « Avertissement », *Douze leçons de chant moderne*, Paris : Latte, 1839.

²⁶² « Les prix consistent en partitions et en œuvres musicales » (P.-A. Fiorentino, « Revue musicale. Conservatoire royal de musique et de déclamation. Concours de 1846 », feuilleton du *Constitutionnel* du 9 août 1846, p. 2.

1853)²⁶³. On peut imaginer qu'elle a reçu à travers l'enseignement d'Alphonse Révial (1810-1871) la tradition de Cinti ; en tout cas cette norme établie au milieu du XIX^e siècle demeure longtemps, puisqu'en 1909 Mlle Lucas interprète pour la firme Edison le même air avec sensiblement les mêmes intentions²⁶⁴.

En dressant de façon linéaire les enseignements que l'on peut tirer de l'addition et de la confrontation des deux documents, nous allons voir en détail les modifications à apporter à la partition gravée pour en respecter l'esprit. Exceptionnellement, nous n'ancrerons pas nos remarques dans le corpus pédagogique par des références en notes de bas de page, car l'enjeu ici n'est pas de baliser la lecture d'un débutant ; c'est plutôt la cohérence globale de l'école et le degré d'initiative requis dans l'exercice souverain de la pleine maîtrise de ce style que nous voulons illustrer par ce « cas d'école ».

On a confirmation conjointement par les annotations et l'enregistrement de l'emplacement où l'on doit respirer dans l'exposé du motif : en levée du troisième temps, suivant la ponctuation grammaticale logique. On sur-pointe évidemment « séjour » au changement de mesure pour favoriser l'intelligibilité. Les ports de voix ascendants sur « cœur » entraînent un léger céder sur la note aigue avant d'attaquer au tempo la mesure suivante. La cadence²⁶⁵ sur « paix » est retenue avec point d'arrêt. L'écho ne se rend précisément pas par un jeu d'écho²⁶⁶ mais est mis en valeur par un son filé. La liaison « seulement-apprendra » se fait, puisque l'on respire avant « mes secrets ». À la fin du couplet, la pénultième syllabe est utilisée pour cadencer et une *acciaciature* vient orner l'antépénultième qui est légèrement retardée (la première fois) puis le *grupetto* est déplacé à un endroit plus

²⁶³ Voir Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique...*, op. cit., p. 872.

²⁶⁴ Gioacchino Rossini, « Sombre forêt », *Guillaume Tell*, par Mlle Lucas, 1909, Cylindre Edison 4m-17023-3, transfert réalisé au moyen de l'archéophone [<http://www.phonobase.org/2889.html>, consulté le 22 janvier 2013]. Voir également l'interprétation de Marcelle Demougeot (1876-1931), Gramophone GC 33585, dont une copie est consultable à la BnF, département de l'audiovisuel. Malheureusement, ce document ne contient que le premier couplet ; on notera tout de même « séjour » sur-pointé, les ports de voix et points d'arrêts, la place du *grupetto*. La même coupe (et toujours la même place du *grupetto*) est faite dans l'enregistrement de Marise Beaujon (1890-1968) dirigé par Henri Büsser (1872-1973) Columbia LF10, s.d., également consultable à la BnF, département de l'audiovisuel. Les respirations, l'ornementation et les ralentis de Mme Martini en 1901 pour Apga sont identiques à ceux de Mlle Lucas, sauf le *grupetto* (Pphon, NUMAV-863141).

²⁶⁵ Nous utilisons pour cette analyse le terme « cadence » au sens de fin de la phrase musicale (voir François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 305), qu'il ne faut pas confondre avec l'usage déjà impropre mais encore répandu au XIX^e siècle de désigner ainsi le trille – vraisemblablement parce que cet ornement intervient fréquemment au moment de la cadence harmonique, notamment lorsque la mélodie rejoint le premier degré conjointement et avec une valeur longue. Rappelons au passage que « trille » doit se prononcer comme « ville » et non pas comme « rilette » ou « séguédille » ! Voir la définition d'Anatole Loquin (si l'on en croit Charles Delprat, *La Question vocale*, Paris : Richault, 1885, p. 11) dans le *Dictionnaire Littré* qui témoigne en 1863-77 de la prononciation fautive sans plus la condamner.

²⁶⁶ La tradition du jeu d'écho est cependant attestée par Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 234.

confortable de la tessiture et la pénultième tenue un moment (point d'arrêt la deuxième fois). Dans le second couplet une variation impose un *la* aigu soutenu un moment et répété – ceci est spécifié dans l'enregistrement sonore uniquement mais paraît logique pour la symétrie ; il faut donc selon nous le lire aussi dans la partition. La descente diatonique de onzième qui constitue un conduit entre les deux « les rayons » complète ce minimum syndical de bon goût, érigé en norme. Plus loin l'*animato* permet de gagner l'élan nécessaire pour tenir longtemps le « ah » (changement de texte tout à fait standard) qui précède le petit trait, dont nous avons ici trois des nombreuses versions possibles : celle de la gravure, celle de l'annotation et celle de l'enregistrement sonore. La strette fonctionne sur une opposition de nuance notée, qui va naturellement de pair avec le mouvement rythmique, vu l'écriture tantôt syllabique, tantôt mélismatique (cette dernière demandant un phrasé plus soutenu). Il est inutile de commenter le point d'orgue terminal, qui ne saurait connaître de norme puisqu'il doit absolument être en rapport avec l'interprète et sa forme du jour.

On conçoit que, pour le débutant, la somme des paramètres à ajuster dépasse rapidement les capacités cérébrales. Il n'a alors qu'une seule issue : noter les options choisies sur le papier puis inscrire dans son corps des mécanismes pour que la plus grande part possible des actions à réaliser durant l'exécution soient automatisées par l'habitude. Son professeur l'assiste dans sa préparation et contrôle l'évolution de l'intégration dans la mémoire corporelle et intellectuelle. C'est sûrement ce processus qui semble irriter Delprat, lorsqu'il le compare avec la réalité du métier (apprendre rapidement et de manière plus autonome des rôles entiers) :

« Dans l'examen de Concours, ce n'est donc plus l'élève qu'on fait entendre, mais bien la leçon limée et relimée du maître ? Comment, cet élève n'a pas été assez fort pour préparer, *lui-même*, et selon ses propres inspirations, le morceau de musique qui va peut-être lui donner la couronne, et le lendemain du Concours ce même élève, lancé au théâtre, va se trouver immédiatement en présence d'un emploi où tous les genres de musique lui seront imposés ! ²⁶⁷ »

D'aucuns diront, avec raison, que le niveau d'excellence requis au concours ne laisse pas la place à l'improvisation de l'élève peu expérimenté. Ils auront raison. Mais nous pensons qu'au-delà du « bachotage », la méthode vaut car elle porte des fruits. À travers l'étude longue et approfondie de quelques morceaux de concours, le jeune chanteur comprend, intellectuellement puis en pratique, la démarche qui permet d'assimiler et de s'appropriier la

²⁶⁷ Charles Delprat, *La Question vocale*, Paris : Richault, 1885, p. 31.

musique vocale. De plus, nous verrons au § 2.1c que le jeune artiste recruté dans un théâtre est bien entouré (chefs de chant, chefs d'emploi, souffleur...), et que l'expérience des planches confère rapidement un savoir-faire propre à simplifier le travail d'interprétation grâce à des routines dans son emploi et un sens accru du rapport au public.

d) La leçon de chant

En amont des traces de « préparation » que nous venons d'évoquer, se situe un enseignement oral fait d'exemples et d'explications, un suivi méthodique avec des objectifs et des moyens bien précis qui est l'objet des leçons de chant. À nouveau le professeur-chanteur use de tous les *media* à sa disposition pour éduquer son élève. Tour à tour, il l'écoute silencieusement pour lui indiquer après les défauts à corriger, l'encourage pendant le chant ou bien le prépare à aborder une difficulté, un personnage, en lui donnant des consignes et informations utiles.

La correction par oral

Sans nous arrêter longtemps sur le déroulement matériel des classes de déclamation lyrique au Conservatoire, il est possible d'en donner un aperçu. Nous avons déjà évoqué le préliminaire qui consiste à assurer un niveau de langue élevé, obtenu avant tout par le roulement du R ; pour ce qui est des voyelles, la question est plus complexe car chaque courant esthétique accepte selon les tessitures certains aménagements qui sont propres à une technique vocale correspondante. Cette étape franchie, le travail se poursuit en musique par un travail préparatoire de mise en place avec des accompagnateurs – équivalent des répétiteurs dans les classes de chant – avant de pouvoir soumettre des extraits d'ouvrages lyriques au professeur. Vieux et malade, Louis-Henri Obin (1820-1895) livre des indices d'une pratique qui devait exister depuis ses premiers remplacements de Levasseur vers 1852 :

« Je n'ai pas voulu suspendre mon cours avant les examens ; mais aujourd'hui que de nouvelles scènes sont à *l'étude musicale*, ma présence n'est plus nécessaire, et M. de Boisjolin employant tout le temps de ma classe et de la sienne à ce travail,

n'aura pas trop de quatre ou cinq séances pour préparer quelques scènes que je puisse faire travailler.²⁶⁸ »

Dans une autre de ses nombreuses lettres au directeur, Obin donne une description assez précise de ses objectifs et de sa manière de procéder pendant les leçons qu'il assure :

« [Voici] le travail que je fais faire à tous les élèves de ma classe, indistinctement. La mise en scène, les entrées & les sorties, la tenue, la marche, les gestes ne seraient rien sans une *classe de déclamation lyrique*, sans l'étude de l'émission exacte de nos voyelles simples et composées, de l'articulation nette & bien préparée de nos consonnes, de l'accentuation, de la valeur des mots, de la prosodie, sans l'étude enfin de tout ce qui forme la base d'une bonne Diction lyrique, qui exige de fréquentes transactions avec la déclamation parlée, afin d'éviter l'écueil de nos e muets et de nos nombreuses syllabes nasalisées, et d'arriver à donner à la langue française l'unité de sonorité musicale qu'elle comporte. C'est ce dont je m'occupe incessamment dans mes cours, sans oublier l'étude des personnages et des caractères que nous mettons sur scène, dans nos fragments d'opéra. Pour cela, je suis obligé de dire souvent,... trop souvent aux élèves : Cette voyelle est mal émise – le mot est mal prononcé – cette syllabe est trop sourde ; celle-ci est trop ouverte. – Donnez votre son de telle manière, pour dire tel mot, telle phrase. – Cette voix, cette couleur de son ne peut convenir à ce personnage, à cette situation, – etc. ²⁶⁹ »

Il est bien clair dans cette dernière remarque sur la « couleur de son » que le professeur de déclamation lyrique est amené à critiquer et faire travailler la technique vocale. Réciproquement, le professeur de chant fait parfois travailler la déclamation lyrique, comme le pianiste Amédée Méréaux (1802-1876) l'évoque à propos de son ami intime Ponchard :

« [Ponchard] me démontrait la manière de composer la diction d'une scène, d'en régler l'interprétation, d'en colorer les nuances, d'en harmoniser les contrastes, comme, par exemple, dans le récitatif qui précède le duo du deuxième acte de *Guillaume Tell*. C'était quelque chose de merveilleux que la finesse d'intention avec laquelle il assignait à chaque mot ses fonctions expressives, d'après sa place et sa valeur dans le sens de la phrase, combinées avec la signification musicale que Rossini lui avait donnée. ²⁷⁰ »

²⁶⁸ Louis-Henry Obin à Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, 17 janvier 1885 (F-Pan, AJ/37/71, dossier Obin, pièce n° 12).

²⁶⁹ Obin à Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, s.d. [ca1872] (F-Pan, AJ/37/71, dossier Obin, pièce n° 35).

²⁷⁰ Amédée Méréaux, « Ponchard (suite et fin) », *Le Ménestrel*, 28 janvier 1866, p. 67.

Le cas de désaccord entre les professeurs peut se poser, mais les concours restent séparés ce qui limite les tensions. De plus, la multiplicité des enseignements peut constituer en elle-même une richesse pour la « palette » vocale²⁷¹. Gustave Bertrand (1834-1880) invite justement à cultiver des manières variées :

« Certes, on peut bien accepter que chaque maître ait sa manière favorite pour émettre et colorer la voix, d'autant mieux qu'il n'y a pas deux voix exactement semblables dans la nature. Quelle monotonie assommante si toutes les voix étaient ramenées artificiellement au même timbre et au même mécanisme ! Je dirai plus : tout grand chanteur dramatique devrait se rendre maître de ces diverses colorations de la voix et s'en servir à volonté pour l'expression.²⁷² »

La multiplicité des classes de chant ayant chacune leurs spécificités apparaît comme une force²⁷³, puisqu'en s'écoutant et en s'imitant les uns les autres, les élèves peuvent augmenter leur vocabulaire expressif²⁷⁴. Nous pouvons donc considérer que, sans même que les professeurs sortent de leurs attributions, les classes de déclamation lyrique apportent un perfectionnement vocal. De plus, les aspects scéniques et vocaux sont bien souvent indissociables, et c'est encore en grande partie sur des questions vocales que Gustave Bertrand définit l'intérêt pour les élèves de participer aux exercices publics :

²⁷¹ La palette vocale dépasse la notion de coloration. En effet les différents genres (plein chant, grand opéra, « ancien » opéra-comique, chansonnette comique, romance sentimentale...) demandent des techniques sensiblement différentes, des approches complémentaires de la voix – nous traiterons le cas de la romance au § 4.1c. Même si les méthodes sont implicitement spécialisées (pour futurs professionnels du théâtre lyrique, pour amateurs de salon, pour chantres...), ce point est parfois explicité par les pédagogues : « Il y a plusieurs systèmes d'émission de la voix. [...] Vouloir un principe général et s'adaptant à tous les genres de musique n'est pas chose possible. » (Léon Marie, *Guide pratique du chant pour tous les genres de voix*, Paris : Colombier, 1858, p. III-IV).

²⁷² Gustave Bertrand, « De la réforme des études de chant au Conservatoire », *Le Ménestrel*, 19 juin 1870, p. 229.

²⁷³ En effet, il sera envisagé plus tard de « permettre aux élèves de troisième année de chant, qu'on peut considérer comme suffisamment maîtres de leur organe et de leur méthode pour n'être point troublés par des enseignements contradictoires, d'assister aux classes des autres professeurs, où ils pourront puiser des idées utiles, mais sans leur en faire une obligation inconciliable, au surplus, avec l'exiguïté des locaux et la simultanéité des cours » (Henry Marcel, *Rapport présenté au nom de la sous-commission de l'enseignement musical*, Paris : Imprimerie nationale, 1892, p. 7, F-Pan, F/21/1284).

²⁷⁴ L'imitation entre chanteurs recouvre pour certains une dimension quasi philosophique : « Chacun apporte avec soi une certaine somme de dons naturels que l'art doit compléter en les enrichissant des qualités étrangères, étudiées et copiées chez certaines personnes tout aussi richement, mais autrement douées. [...] De là, les écoles, les professeurs, les méthodes. » (Jules Lefort, *De l'émission de la voix*, Paris : Heu, 1868, p. 7-8).

« Après avoir étudié, par voie de routine, quelques airs et quelques scènes, l'élève était mis aux prises avec des rôles, et apprenait à ménager sa voix et ses effets en vue d'un spectacle de deux ou trois heures. ²⁷⁵ »

Reste à savoir comment le professeur s'adresse à l'élève pour lui faire corriger les défauts qu'il a remarqués. Jean-Jacques Masset, professeur de chant au Conservatoire de 1853 à 1887, témoigne des directives qu'il a entendu formuler continuellement :

« Les élèves s'entendent toujours dire : Ouvrez la bouche, ou bien : N'ouvrez pas tant la bouche, souriez, etc. ²⁷⁶ »

Évidemment, l'exemple à suivre ou la parodie du défaut reproché ²⁷⁷ pouvaient aussi tenir lieu d'indication, ce dont témoignaient déjà les leçons fictives citées dans l'introduction du présent chapitre. De manière tout à fait cohérente avec les documents cités ci-dessus, un cylindre ²⁷⁸ enregistré par Léon Melchissédéc, professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de 1894 à 1924, permet de distinguer trois catégories de corrections signalées oralement :

1° la prononciation

« Attention "S", sifflante » « "terre", allons, ouvrez la bouche, deux R ! » « "c'est", le verbe être, ouvrez la bouche ! » « "Ainsi", la syllabe "ain" nasale, s'il vous plaît ! » « "Ciel", ouvrez la bouche ! » « Allons "tête", "chère", accent circonflexe et accent grave, ouvrez la bouche verticalement » « "Jemmy" deux M »

Le débit des invectives du professeur et les enchaînements avec les essais de l'élève dans cette (fausse) leçon enregistrée peuvent sembler pressés ; c'est évidemment la contrainte du cylindre. On se doute que l'élève rate sur commande, car il corrige impeccablement ! En revanche nous affirmons que le contenu doit être très représentatif de celui d'un véritable cours de dix minutes sur le même air : non seulement Melchissédéc énonce des préceptes que l'on retrouve dans sa méthode imprimée (voir la transcription linéaire intégrale présentée en annexe 1i), mais les défauts récalcitrants qu'il corrige (la distinction é è ê

²⁷⁵ Gustave Bertrand, « De la réforme des études de chant... », *Le Ménestrel*, 17 juillet 1870, p. 261.

²⁷⁶ Jean-Jacques Masset, *L'Art de conduire et de développer la voix*, Paris : Brandus, 1886, p. 28-29.

²⁷⁷ « Del Sarte tire grand parti de sa facilité à reproduire un défaut : il l'exagère même afin que l'élève se voyant reflété, comme par un miroir grossissant, comprenne mieux son insuffisance ou son exagération. » (Angélique Arnaud, *Étude sur François Delarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 101).

²⁷⁸ *Leçon de chant par M. Melchissédéc de l'Opéra, prière de Guillaume Tell*, Zonophone X2109, [1903].

notamment) sont ceux déjà signalés par ces prédécesseurs, et que nous rencontrons nous-même un siècle plus tard en faisant travailler des Français.

2° les couleurs

« Ayez la physionomie en analogie avec le sentiment que vous exprimez, et qu'expriment les paroles et puis, cette situation poignante de père anxieux, affolé, *** de douleur » « piano ! » « ému, attendri ! »

Réaction au timbre, qui ne peut être perçu de manière valide que par un auditeur extérieur, la correction de couleur est mise en rapport avec l'intention dramatique. C'est un des points essentiels de la méthode de Lucien Fugère (1848-1935), baryton contemporain de Melchissédec : la douleur peinte sur le visage du chanteur « sombrera » automatiquement sa voix ²⁷⁹. Le librettiste Eugène Scribe, grand lecteur à haute voix ²⁸⁰ et directeur d'acteur, écrivit vers 1856 une leçon de chant dans laquelle le professeur Trial utilise la coloration pour faire comprendre un sous-texte :

« Faites sentir sous l'indignation
De votre cœur la passion secrète,
Moins de courroux et plus d'émotion.
[...]
Ces mots pleins de douceur,
Il faut toujours les dire avec la bouche en cœur. ²⁸¹ »

D'après Fugère, la voix alors se détimbre un peu, comme pour l'étonnement. Évidemment, l'exemple doit avoir été donné auparavant pour que l'élève saisisse exactement le geste à faire, et même le résultat doit déjà avoir été validé sur lui. La relation entre l'intention et le timbre a beau être instinctive, presque innée, le degré satisfaisant pour l'auditeur doit être réglé. Les indications du professeur ne sont donc ici que le support d'une remémoration d'une sensation connue qu'il faut retrouver sur commande. L'explication orale porte davantage sur la raison de l'usage d'une coloration particulière ici ou là : c'est une

²⁷⁹ Voir Lucien Fugère & Raoul Duhamel, « Premier élément du mécanisme : coloration », *Nouvelle méthode pratique de chant français par l'articulation*, Paris : Enoch, 1929, p. 12.

²⁸⁰ Voir Henri Dupont-Vernon, *Diseurs et comédiens*, Paris : Ollendorff, 1891, p. 53.

²⁸¹ Louis Clapisson, « Duo de la leçon », *Les Trois Nicolas*, Paris : Choudens, 1859, p. 107-110. Cet opéra-comique en trois actes fut créé le 16 décembre 1856 salle Favart.

explication de texte. L'idée du deuxième degré dans l'interprétation est apparemment fort répandue vers 1850, puisqu'on trouve une remarque en ce sens dans le traité de Garcia :

« Les timbres font si essentiellement partie du discours, ils sont la condition si vraie d'un sentiment sincère, qu'on ne saurait en négliger le choix sans tomber infailliblement dans le faux. Ce sont eux qui révèlent le sentiment intime que les paroles n'expriment pas toujours suffisamment, et que parfois même elles tendent à contredire. ²⁸² »

S'ils permettent d'enrichir l'interprétation par des subtilités quasi psychologiques ²⁸³, les timbres sont loin d'être le seul paramètre à régler pour obtenir un flux musical crédible.

3° préparation des effets

« Un peu plus fort ! » « Allons, plus serré, "le moindre mouvement" : quatre doubles croches, préparez l'effet de "Jemmy" » « coupez par un sanglot, allons, serrez ! » « en pressant un peu plus »

L'ajout du sanglot (voir § 2.2d) est la seule modification apportée au texte de l'auteur, tout le reste concerne une fluctuation agogique. Avec cette dernière catégorie nous rejoignons une dimension d'encouragement qui être relayée plus efficacement autrement que par oral.

La chironomie, le mime et l'énergie communicative

« N'est-ce pas encore ce fougueux Espagnol qui, à force de se mettre en ébullition pendant une heure entière, m'a arraché ce sentiment, cette chaleur que je tenais cachés en moi ? Et dans les récitatifs de *Don Juan* ! Qui mieux que lui pourrait m'enseigner à prendre ce ton de *mauvais sujet distingué* que tant d'acteurs et de chanteurs chantent en amoureux ? Qui donc m'aurait appris et m'apprendrait encore à déclamer en récitatifs presque parlés ? à mettre en oppositions si marquées, si tranchées ? ²⁸⁴ »

Quoiqu'il s'agisse ici de chant italien et non de chant français, la nouveauté apportée par Garcia fils réside, non dans la transmission des traditions de son père ²⁸⁵, mais dans l'analyse

²⁸² Manuel Garcia fils, « 2^e partie / De l'art de phraser », *École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847, p. 54.

²⁸³ Voir Lionel Dauriac, *La psychologie dans l'opéra français*, Paris : Alcan, 1897, p. 95.

²⁸⁴ Jules Stockhausen à sa mère, Paris, février 1849, in Geneviève Honegger, *Itinéraire...*, op. cit., p. 95.

²⁸⁵ Voir les variations dans les sections de « récitatif parlé » in Manuel Garcia fils, « 2^e partie / De l'art de phraser », *École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847, p. 63-64.

systématique, l'explication physiologique et la théorie esthétique moderne qu'il y surimpose. Les termes « fougueux », « ébullition » et surtout « arraché », suggérant un investissement physique exceptionnel, une lutte à bras-le-corps. Cette énergie est communicative. En s'aidant ou non de la main, qui bat vraisemblablement au moins la mesure, pour diriger son élève, Garcia lui fait travailler les récits de Mozart. De quel genre, de quel(s) style(s) relèvent-ils ? Tournons-nous vers les méthodes :

« La manière de dire le récitatif doit se régler sur le caractère du morceau auquel il appartient, car il en est toujours, en quelque sorte, l'exposé ou le commentaire. Dans la musique sérieuse et de grand style, le récitatif doit être ample, bien posé, bien détaillé, et prendre en même temps une forme largement soutenue et accentuée. Dans la musique d'un genre vif et léger, il convient de lui donner un caractère piquant, clair, spirituel et en rapport avec le morceau lui-même. ²⁸⁶ »

Ayant identifié le personnage de « mauvais sujet », prompt à tourner le sentiment en ridicule, Garcia et Stockhausen s'orientent vers un ton « clair », « presque parlé » ²⁸⁷. Les longs récits de Don Juan impliquent des contrastes, des transitions plus ou moins abruptes, des « temps » (silence permettant une mutation interne) :

« Le récitatif s'affranchit de la mesure. Il faut dire lentement le récitatif noble ; il faut dire vivement et bien accentuer le récitatif familier. Il faudra mettre beaucoup d'air ou d'espace entre chaque phrase du récit ; l'empressement trahit l'élève. ²⁸⁸ »

L'« opposition marquée » louée par Stockhausen passe vraisemblablement par un débit très contrôlé et hautement variable. La limite de l'exemple vient du fait qu'il soit tiré d'un opéra étranger. Ainsi que le soulignait en 1839 un critique musical à l'encontre du compositeur Blondeau qui vient de traduire une méthode italienne :

« L'auteur écrit en vue du chant italien qui, à certains égards, diffère du chant français. Ce n'est pas qu'il y ait deux manières d'émettre la voix, de la rendre pure, sonore, accentuée. Mais l'expression et les convenances dramatiques ne sont pas les mêmes sur la scène française que sur la scène italienne. Et, sous ce rapport, le

²⁸⁶ Charles Delprat, « De la prononciation dans le chant », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 155.

²⁸⁷ Voir la recherche de la vocalité d'un rôle en rapport avec le caractère du personnage in Manuel Garcia fils, « 2^e partie / De l'expression / l'union », *École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847, p. 60.

²⁸⁸ Claire Hennelle, *Rudiment des chanteurs*, Paris : Meissonnier, 1843, p. 22.

traité de Marcello Perino ne peut servir de guide à nos chanteurs. Nous savons qu'un de nos meilleurs professeurs, M. Delsarte, élabore dans le silence un vaste travail sur l'art du chant, dans lequel cette lacune que nous signalons sera comblée.²⁸⁹ »

Malheureusement, le traité en question ne fut jamais publié... Ainsi que nous l'avons déjà vu, Delsarte était également adepte d'une recherche de profondeurs et de contradictions dans la diction expressive²⁹⁰, matière qu'il enseignait ponctuellement au Conservatoire²⁹¹. La description d'un cours de Delsarte, que nous pouvons situer vers 1857 environ, car c'est à ce moment que l'auteur fait paraître un premier opuscule résumant l'enseignement du maître, permet de situer la correction dans le déroulement de la leçon :

« Le professeur commence par développer quelque point de son système ; il donne la loi des poses ou du geste ; les raisons de l'accent, du rythme ou de tel autre détail se rattachant à la synthèse qu'il a conçue. Il interroge les élèves. Les premiers accords du piano servent de transition à l'enseignement pratique. Les élèves chantent en scène. Le maître écoute avec cette attention concentrée qui lui est particulière ; l'expression de son visage fait comprendre à l'avance la nature des observations qu'il va faire. – Il signale les fautes, il donne quelques exemples.²⁹² »

Les réactions du pédagogue tandis que l'élève exécute un morceau sous son contrôle sont aussi des signaux qui peuvent être plus ou moins explicites, voire devenir des indications pour corriger un paramètre défectueux de l'interprétation dans l'instant et sans devoir interrompre l'exécution.

²⁸⁹ F. Danjou, « Revue critique », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26 mai 1839, p. 165.

²⁹⁰ « Ici tu seras pathétique, là tu seras menaçant ; ici tu prendras soin qu'une légère teinte d'ironie perce sous les apparences de la politesse, là il faudra que ton geste semble démentir involontairement tes paroles. [...] Voilà ce qu'il te faut exprimer. Maintenant comment vas-tu faire ? Que vas-tu faire de tes bras, de ta tête, de ta voix ? Connais-tu les lois de ton organisation ? Sais-tu comment il faut s'y prendre pour exprimer ce que tu ressens ? pour être pathétique, noble, comique, familier, pour représenter la clémence d'Auguste ou l'ivresse d'un cocher ? Il apprend en un mot au chanteur, à l'acteur, les lois de ce langage, de cette éloquence que la nature a mise dans nos yeux, dans notre gosier, dans les sons étouffés ou éclatants de la voix, dans l'accentuation de la parole. » (Adolphe Guérault, « Cours de chant et de tenue dramatique par M. Delsarte », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 octobre 1839, p. 411).

²⁹¹ Même s'il n'y est pas titulaire d'une classe, Delsarte enseigne au Conservatoire : « En date du 1^{er} février, M. Delsarte ne sera plus payé au mois mais à la leçon, comme autrefois. » (Eugène Deligny, *Rapport*, 18 janvier 1856, F-Pan, F/21/1065/3).

²⁹² Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 95-96.

Conclusion – En sortant de l'école

La notion d'école nationale prend tout son sens lorsque l'on s'aperçoit que les modèles et les professeurs ne font souvent qu'un ²⁹³, avec en toile de fond une grande proximité des institutions parisiennes (Opéra, Opéra-Comique, Conservatoire). Si les axes principaux et les objectifs de la formation du chanteur semblent unanimement partagés, ainsi que le savoir-faire requis pour interpréter une partition (déclamation, phrasé, agréments, ornementation, coloration...), une définition de la pratique vocale fondée sur la réalisation technique paraît beaucoup plus problématique. À chaque question posée sur la prise d'air ou le son lié, divers sons de cloche rendent délicat de distinguer une direction générale – l'uniformité étant toujours battue en brèche par des originaux, à quelque époque que ce soit. Comme Stendhal visitant le château Saint-Ange, « on frémit quand on songe à ce qu'il faut de recherches pour arriver à la vérité sur le détail le plus futile ²⁹⁴ » à propos d'un enseignement qu'on n'a pas reçu ni observé, et face à une quantité astronomique d'écrits qui viennent plus souvent se contredire que clarifier les choses. Autant il est nécessaire de trancher pragmatiquement les nœuds gordiens soulevés par l'interprétation vocale d'un morceau pour toute application actuelle ou virtuelle, en s'aidant d'intuition et de choix personnels, autant l'incertitude nous semble parfaitement acceptable scientifiquement ; aussi restons-nous très prudents dans le cadre d'un travail de recherche fondamentale. C'est même conceptuellement une force que d'intégrer des paramètres fluctuants, plutôt que de les résumer à une pseudo-constante, et la voie la plus sûre vers la prise en compte des bons invariants.

Ainsi, les querelles esthétiques ou techniques que l'on a pu observer montrent paradoxalement une école très unie, et le débat exceptionnellement ouvert qui anime la place parisienne, sans exclure même les pédagogies les plus baroques. Parmi les candidats jugé aptes à recevoir une formation gratuite et prestigieuse, un certain nombre ne seront pas directement intégrés aux troupes à leur sortie de l'institution. Que deviennent ces élèves ? L'article 39 du règlement de 1841 indique un des moyens de contrôle du fonctionnement du Conservatoire mis en place par le ministère de tutelle : « Il nous est

²⁹³ « Quant à la prononciation elle-même, j'éprouve, je l'avoue, quelque embarras à définir par le raisonnement une chose que l'on doit directement apprendre des leçons d'un bon maître [...] Ce que j'en sais, je l'ai appris à l'école du professeur par excellence, de Ponchard lui-même, qui a été un modèle parfait dans l'art de bien dire en chantant. » (Charles Delprat, « De la prononciation dans le chant », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 151-152).

²⁹⁴ M. de Stendhal, *Promenades dans Rome*, tome 2, Paris : Delaunay, 1829, p. 37.

adressé par le directeur des états trimestriels constatant l'entrée et la sortie des élèves.²⁹⁵ » Nous avons analysé les informations portées à la connaissance du ministre pour justifier la sortie des chanteurs sur toute la période, c'est-à-dire le devenir de 766 élèves issus des classes de chant, opéra, opéra-comique ou choristes (voir diagramme circulaire en annexe 1g). L'état dressé à l'issue du deuxième trimestre 1842 est assez représentatif de la variété des situations rencontrées :

Mlle Ponsignon, chant, engagée à l'île de France
 M. Rodriguez, pensionnaire, rayé à l'examen
 M. Vallée, choriste, absent 6 fois
 Mlle Flammant, choriste, partie en province
 M. Delesalle, chant, démissionnaire
 Mlle Pormegiani, chant, absente 6 fois²⁹⁶

En effet, sur cinq chanteurs sortis du Conservatoire entre 1842 et 1856, un a été immédiatement engagé par un théâtre ; un a été rayé des listes sur décision du comité qui a jugé son niveau trop faible ; deux ont donné leur démission ou ont été exclus pour absences répétées ; le dernier a déménagé. Les seuls dont il soit établi qu'ils ont trouvé un emploi sont ceux pour lesquels l'engagement est précisé. La mission du Conservatoire en tant qu'école supérieure d'enseignement professionnel est alors parfaitement remplie. Face à la suppression de sa classe décidée par le conseil, Édouard Batiste met en avant « les services nombreux, quoique modestes, qu'[elle] rend aux divers théâtres lyriques [:] *plus de deux cents excellents choristes jeunes*, sont sortis de cette classe où à chaque instant l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique et les autres théâtres de Paris et de la province viennent se recruter.²⁹⁷ » Pour les autres, et surtout pour ceux qui sortent sans récompense, il n'existe aucun répertoire systématique permettant de savoir ce qu'ils sont devenus, pas même de recueil des nécrologies. Aux yeux du Conservatoire, Stockhausen reste à tout jamais ancien « élève de chant, parti en province²⁹⁸ » alors qu'il fut membre de la troupe de l'Opéra-Comique de 1856 à 1859. Les élèves du pensionnat bénéficient du meilleur suivi à

²⁹⁵ « Règlement du 9 novembre 1841 » cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860, p. 304.

²⁹⁶ Voir l'État nominatif des mutations survenues parmi les élèves pendant le 2^e trimestre 1842, F-Pan, F/21/1290.

²⁹⁷ Édouard Batiste, lettre autographe à Camille Doucet, président de la commission de réorganisation du Conservatoire, non datée [ca1870], F-Pan, F/21/1284.

²⁹⁸ État nominatif des mutations survenues parmi les élèves pendant le 3^e trimestre 1849, F-Pan, F/21/1290.

l'issue de leurs études car leurs débuts sont assurés par contrat. Pour autant, Holtzem, qui n'a même pas obtenu de Prix, n'est pas abandonné à lui-même :

« Mon meilleur protecteur dans la carrière, M. Ponchard, me reprochait de donner trop consciencieusement la leçon et me poussait à signer un engagement pour l'étranger. [...] je me laissai présenter par M. Morin, mon professeur d'opéra comique, à M. Formel, agent dramatique.²⁹⁹ »

Non seulement le professeur place son élève, mais le Conservatoire constitue également un réseau professionnel tout au long de la vie entre les élèves qui y passent de longues années à travailler côte-à-côte – dans la classe de chant s'ils ont le même professeur, dans les classes d'ensemble ou de déclamation à défaut. Bien plus tard dans sa carrière, Holtzem retrouve d'anciennes connaissances à des postes clefs :

« Je rencontrai sur le boulevard des Italiens M. Thénar, l'associé du correspondant Formel. [...] Il me donna le conseil d'aller voir Mocker, régisseur général de l'Opéra-Comique. [...] Lorsque j'étais élève au Conservatoire, il m'avait toujours témoigné de l'intérêt et de la sympathie. Il me reçut avec cordialité et me promit une audition dans la huitaine. Nous étions au 10 septembre [1859], je reçus une lettre d'avertissement pour le 15.³⁰⁰ »

Holtzem a manifestement l'impression qu'il a bénéficié d'une faveur, et se vante ici du carnet d'adresse qui est le sien. Cette relation privilégiée avec Mocker est rattachée non pas à un jeu de relations mais à une bienveillance spontanée du domaine de la protection.

Les liens étroits entre le monde du théâtre et de l'enseignement produisent assez naturellement des codes communs. Étant passés par le Conservatoire, Stockhausen et Holtzem font partie de l'école aussi bien que s'ils étaient nés dans une grande famille de musiciens – c'est d'ailleurs en partie le cas de Stockhausen, dont le nom est connu à Londres. Ils y ont intégré une école de chant avec ses valeurs esthétiques partagées et ses références communes. L'esprit d'école française dans la pédagogie se remarque d'abord à la capacité d'emprunter des exercices non seulement à ses maîtres mais aussi à ses collègues, ce qui permet à l'enseignement d'être plus ou moins uniforme, de progresser partout au même rythme et selon les mêmes tendances générales. La publication des méthodes et

²⁹⁹ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 62.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 243.

traités facilite cette transmission « horizontale » (entre collègues de la même génération, par opposition à la transmission « verticale » entre maître et élèves). Même si nous avons vu Garcia indigné que ses principes puissent servir la réputation de Ponchard, en participant à former les élèves de celui-ci, « faire école » est généralement un honneur très apprécié :

« C'est avec un juste sentiment de satisfaction que je vis presque tous mes collègues, après la publication de ma méthode de chant, basée sur la prononciation, s'emparer de mes idées et abandonner les études sur la voyelle *â*, employée exclusivement jusque-là, sans toutefois dépasser les cinq voyelles usuelles, mais sans indiquer, du reste, que ce changement survenu dans leur enseignement était dû à mes observations et à mes recherches sur l'émission de la voix. ³⁰¹ »

Réciproquement, chacun est fier de rattacher sa méthode à des chanteurs illustres auxquels il a donné la réplique ou qu'il a fréquentés. Ainsi Jules Lefort (1822-1898) attribue volontiers une idée importante au ténor François Wartel (1806-1882) :

« François Wartel est le premier professeur qui ait employé ce moyen de trouver la place naturelle de l'émission de la voix, en faisant faire à ses élèves tous leurs exercices à bouche fermée. ³⁰² »

Hormis les inévitables querelles portant sur des points de détail, toute la profession marche au même pas et les yeux rivés sur les grandes scènes parisiennes pour en déduire non seulement la mode en termes de vocalité mais aussi les derniers raffinements du style, de sorte que, très dynamique et vivante, la tradition évolue sans heurts :

« [L]es embellissements du chant sont, comme toute autre chose, soumis au frivole empire de la mode ; ils changent de nature et de formules après une période de vingt ou trente ans, et deviennent plus ou moins surannés. La méthode et les principes de l'art du chant sont immuables, à toutes les époques ; mais ce qu'on nomme *goût* et *style* vieillit avec les Professeurs qui l'enseignent. C'est à ces derniers à régénérer, en quelque sorte, leur imagination, en écoutant les grands

³⁰¹ Jules Lefort, « Avant-propos », *L'émission de la voix chantée*, Paris : Lemoine, 1892 [1^{re} édition 1865], p. 3.

³⁰² Jules Lefort, « Le son à bouche fermée », *L'émission de la voix chantée*, Paris : Lemoine, 1892 [1^{re} édition 1865], p. 12.

chanteurs modernes, dont les succès universels peuvent faire autorité, relativement aux innovations susceptibles d'être introduites dans le style du chant.³⁰³ »

Pour approfondir le système de renouvellement du chant français, nous allons observer dans le chapitre 2 le chant au théâtre.

³⁰³ Alexis de Garaudé, « Des divers ornements du chant », *Méthode complète de chant, seconde édition*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 45.

Chapitre 2

Les ficelles du métier

« Les ficelles sont des ressources au moyen desquelles on remplace tout simplement une insurmontable difficulté par un effet qui parfois [...] atteint les proportions du grandiose ; je dirais même du sublime ¹ ».

Après avoir identifié les principes de pose de voix et de déclamation lyrique dans l'école française au milieu du XIX^e siècle, nous voulons envisager le chant dans le contexte d'une représentation théâtrale. Il s'agit également de mettre petit à petit en perspective des évolutions esthétiques et techniques dans la pratique vocale entre 1837 et 1871. Un phénomène historiographique, que le chercheur Olivier Bara qualifie d'« obsession de l'évènement fondateur dans le romantisme institué ² », nous a amené à consacrer quelques pages au « [17]89 du chant ³ », c'est-à-dire au début de Duprez dans *Guillaume Tell* – opéra souvent considéré comme un des signaux de l'avènement du romantisme lyrique ⁴. Il faudra notamment faire la part du mythe et de l'information historique crédible, concernant la vocalité déployée par le célèbre ténor dans le rôle d'Arnold. Plus généralement, l'art de *l'effet* et les « révolutions » dans les moyens expressifs employés par les chanteurs seront au cœur de nos analyses. Le présent chapitre sera donc particulièrement centré sur le savoir-faire scénique et sa tradition.

N.B. Ce chapitre est dédié à Christophe Crapez, qui connut les derniers soubresauts de l'ancien monde en début de carrière, et dont le savoir-faire consommé permet de garder sous contrôle les situations les plus glissantes (réplique sautée, trou de mémoire, retard pour une entrée, accessoire manquant, décalage avec la fosse, incident dans la salle, malaise en coulisse, panne de commande d'éclairage, erreur de manipulation de rideau...) – si bien que, dès qu'il paraît en scène, tous ses partenaires se détendent et jouent plus généreusement. Une mention spéciale va également à Véronique Housseau et Angéline Le Ray, pour lesquelles nous conçûmes des versions alternatives des rôles dont elles ont assuré les doublures avec un professionnalisme exemplaire.

¹ Stéphen de La Madelaine, « Esthétique et mécanisme des traits », *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 2, p. 146.

² Olivier Bara et Alban Ramaut dir., *Généalogies du romantisme français*, Paris : Vrin, 2012, p. 253.

³ Voir la citation de Deldevez dans notre introduction générale.

⁴ Voir Joseph D'Ortigue, *De la guerre des dilettanti ou De la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra françois, et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*, Paris : Ladvocat, 1829, p. 65.

Préambule

Le chant scénique, essence du romantisme lyrique

Territoire d'expérimentation et de dépassement des règles, le théâtre est le lieu d'un aboutissement du travail de l'organe vocal :

« Il est à remarquer que c'est à partir du moment où je me livrai à ce grand genre dans de grandes salles que ma voix gagna en puissance et en étendue [et] il faut attribuer ce développement de mon organe [...] à l'habitude de chanter largement dans de vastes salles. ⁵ »

Il est assez facile de montrer l'existence d'un chant scénique, impliquant pour les interprètes le recours à des compétences spéciales, à des ressources physiques extrêmes ⁶ et à une virtuosité particulièrement extravertie ⁷. Les méthodes regorgent de préventions, de préceptes concernant une vocalité idéale, toujours tempérés par la réalité concrète des situations pratiques : il convient par exemple de toujours chanter avec facilité, « sans chercher l'excès ni l'exagération des notes graves ou aiguës, défaut qui ne trouverait à la rigueur son excuse que dans la pratique du chant théâtral. ⁸ » Ce défaut est notamment constitutif de l'effet comique dit du « chant au lutrin », exagération typique de l'emploi de Trial ⁹, supposément imité ou parodié de la pratique des chantres à l'office. Libération pour Duprez, qui s'aguerrit à l'exercice lors de son séjour en Italie, l'espace du théâtre est une contrainte pour le baryton Jules Stockhausen (1826-1906), qui associe ses progrès au dicton « nécessité fait loi » :

⁵ Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 80.

⁶ « Il est indéniable que le chant dramatique [...] est un danger pour l'organisme vocal ; surtout lorsqu'on pratique le *déchirement*, effet par excellence quand on en use à bon escient, mais dont l'excès est des plus pernicious. Del Sartre était trop sérieusement artiste pour ne pas sacrifier, à certains moments, sa voix à ses effets pathétiques ; mais il avait grand soin de prémunir les élèves contre l'abus du moyen » (Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 208).

⁷ « Dans le style gracieux et léger, dans la musique théâtrale surtout, beaucoup de morceaux exigent [...] des ornemens d'une gracieuse élégance, des traits brillants et difficiles qui attestent de l'habileté du chanteur. » (Alexis de Garaudé, « Des divers ornemens du chant », *Méthode complète de chant, seconde édition*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 41).

⁸ Laure Cinti-Damoreau, « Conseils aux jeunes élèves », *Développement progressif de la voix*, Paris : Heugel, [1855], p. 8.

⁹ « CHANTER AU LUTRIN. — Donner de la voix dans le haut ou dans le bas [...] ; les basses-tailles et les Trials chantent au lutrin » (Théophile Dumersan, *Manuel des coulisses*, Paris : Bezou, 1826, p. 20).

« Je dois à la scène de toucher au but. Sans ce vaste espace, cette salle aux mauvaises qualités sonores, cet orchestre par-dessus lequel il faut toujours arriver à passer avec de vrais sons de poitrine masculine, je n’y serais jamais parvenu. [...] Le salon et l’air chaud rétrécissent la voix, l’espace et l’air plus frais de la scène la développent et la conservent. ¹⁰ »

Sans surprise, le bruit de l’orchestre et la puissance de la voix des partenaires imposent une adaptation drastique au chanteur, et réclament de son instrument des efforts inaccoutumés ¹¹, pour produire des sons à la limite du cri ¹². Leur collègue Louis-Alphonse Holtzem (1827-1897) avertit les élèves débutants de ne pas tout miser sur cette carte dangereuse :

« Au théâtre on se rompt à la fatigue, et quand on a de bons principes, on les perfectionne, [mais] si la science n’est pas là pour prévenir l’abus des cris, [...] on en est réduit à devenir routinier ou mauvais artiste. ¹³ »

D’autres défauts peuvent devenir des atouts ¹⁴ pour forcer l’admiration du public, notamment le souffle audible :

Exemple 1, l’inspiration expressive

« En prenant la respiration il faut bien éviter de le faire entendre ; le moindre bruit est désagréable, pénible même. Le mouvement de l’aspiration doit être muet, sauf en certains cas où les grandes passions dominent ; mais c’est exceptionnellement et dans des phrases tragiques. ¹⁵ »

Exemple 2, l’air sur la voix

¹⁰ Jules Stockhausen à son père Franz Anton Stockhausen, 16 février 1857 et 14 mai 1857, in Geneviève Honegger, *Jules Stockhausen, Itinéraire d’un chanteur à travers vingt années de correspondance 1844-1864*, Lyon : Symétrie, 2011, p. 202-204.

¹¹ Le progrès nécessaire du point de vue du timbre pour faire face à la texture de l’accompagnement, qui se densifie au cours du XIX^e siècle, est décrit par Michael Lee Smith Jr., *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production*, thèse d’interprétation, Alfonse Anderson dir., Université du Nevada, 2011, p. 108-118.

¹² « Habeneck [...] écrase par le diapason trop élevé de son orchestre les voix des chanteurs et des chanteuses. Par exemple, dans le morceau d’Amour sacré de la patrie, c’était qui crierait [sic] le plus fort de Duprez et de Massol, afin de couvrir les instruments » (« Chronique parisienne » datée du 20 février 1840, *Le Monde dramatique*, 1840, p. 110).

¹³ Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d’un professeur », *Bases de l’art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 78.

¹⁴ Voir par exemple dans la méthode d’Enrico Delle Sedie, *L’art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, les usages expressifs de l’air entre les notes dans les vocalises (p. 19), des sons traînés (p. 22), du tremblement et des sons rauques (p. 88).

¹⁵ Augusto Bendelari, *Méthode complète et pratique de chant pour les voix de baryton & de basse chantante*, Paris : Durdilly, 1889, p. VII.

« – Ainsi, quand vous voulez exprimer une terreur profonde, et que vous prononcez en parlant ces mots : « Oh ! mon Dieu ! » en forme d'*a parte*, la voix est si complètement détimbrée, que ces paroles ne sont en quelque sorte qu'un soupir. ¹⁶ »

Cependant, la frontière entre un effet réussi (ce terme sera défini plus bas) et un maniérisme de mauvais goût est vite franchie. Holtzem s'insurge ainsi contre une ficelle trop apparente, le « hoquet dramatique », sorte de tic qui indique une technique déficiente :

« Ne jamais arriver au bout de sa respiration. [...] la renouveler en temps utile, afin d'éviter le fameux hoquet dramatique, inventé par ceux qui ne savent pas respirer. [...] Le public [...] qualifie de *poussif*, le chanteur maladroit ou ignorant, qui lui cause une souffrance au lieu d'un plaisir. ¹⁷ »

Le reproche porte surtout sur le résultat esthétique déplaisant à entendre, puisqu'en soit la démarche de masquer ses limites par un effet apparaît bénéfique. L'auteur en appelle au jugement du public d'une manière qui suggère que l'on peut et doit apprendre de lui : c'est là le véritable trésor de l'expérience. Notons que ce second degré de l'apprentissage se fait en aveugle, comme le premier degré se faisait en sourd : de même que le chanteur ne pouvait se rendre compte du son de sa voix à l'extérieur de son corps, le chanteur sur scène ne peut juger de l'effet (musical et théâtral) perçu depuis la salle. L'idée d'un perfectionnement « sous les feux de la rampe » est particulièrement bien formulée dans un discours prononcé lors de la distribution des prix au Conservatoire en 1846, à partir duquel nous allons détailler ce que le développement du talent des chanteurs devait supposément 1° à l'habitude de s'exercer sur les planches du théâtre ; 2° aux retours critiques, fruits de l'appréciation du spectacle par une « société d'élite » ; 3° à l'habitude de déchiffrer le « murmure du public » afin de se corriger puis d'anticiper ses réactions :

« Des maîtres habiles leur ont ouvert le sanctuaire de la science : il appartient au seul public, juge suprême en fait de goût, de les y introduire. C'est là le dernier professeur dont il faut qu'ils reçoivent les leçons avec respect. Après l'avoir étudié jusque dans ses murmures, c'est de lui qu'ils obtiendront le don d'être spirituels sans afféterie, de charmer sans fadeur, d'être osés sans présomption, et nerveux sans efforts. [...] Les talents du théâtre ne parviennent à leur parfait développement

¹⁶ Stéphen de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 1, p. 92-93.

¹⁷ Louis-Alphonse Holtzem, *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 143.

que sous les feux de la rampe et au bruit des applaudissements d'une société d'élite.¹⁸ »

Le chant scénique, école de l'expression juste

Les progrès attendus à force d'habitude de la scène¹⁹ justifient en partie l'importance accordée par le Conservatoire à l'opportunité de se produire en public pour ses apprentis-chanteurs. Alors que beaucoup de cours se chevauchent, au grand désespoir des professeurs et au péril de l'enseignement²⁰, une seule activité bénéficie d'une priorité absolue : les exercices publics²¹. C'est une vraie astreinte. Holtzem se souvient avoir consacré à cette activité un temps considérable dans des positions subalternes²². Il eut cependant la chance de tenir des rôles à plusieurs reprises et connut une évolution spectaculaire grâce à ces expériences :

« J'eus comme exercice d'élèves *l'Irato* de Méhul. Je remplissais le rôle de Valère²³ [...]. Je [ne fus pas] heureux, dans la composition de ce rôle d'incroyable [...]. Je me pénétrais trop de l'insuffisance de mes moyens et de mes études pour conserver le sang-froid nécessaire. L'émotion m'enroua ; si je ne fis rien manquer, du moins je fus très médiocre dans l'interprétation d'un rôle que j'aurais pu remplir avec plus de

¹⁸ Discours de M. de Kératry pour la distribution des prix, prononcé le 6 décembre 1846 et reproduit dans le *Moniteur universel* du lendemain, cité d'après Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 941.

¹⁹ « Le Conservatoire ne peut donner que de bons principes. Quant à la pratique de l'art, elle ne s'apprend que devant la rampe » (P.-A. Fiorentino, « Revue musicale. Conservatoire royal de musique et de déclamation. Concours de 1846 », feuilleton du *Constitutionnel* du 9 août 1846, p. 2).

²⁰ Le chevauchement des cours rend le travail difficile pour beaucoup de professeurs de solfège, ou même de déclamation lyrique. Ce problème persiste largement au-delà de la période que nous étudions, et suscite particulièrement de commentaires au début du directorat d'Ambroise Thomas, à un moment où les absences sont comptabilisées avec beaucoup de minutie : « Les élèves [de solfège] arrivant forcément en retard d'une demi-heure et plus, et ne pouvant ni étudier ni préparer les scènes qu'ils ont à travailler avec moi. [...] Je restai donc encore à attendre la plupart de ces jeunes gens jusqu'à 11 heures $\frac{3}{4}$, en compagnie de quelques zélés qui restaient à jeun pour ne pas perdre leur leçon... A midi et demi, les élèves de MM. Laget et de Bax vont à leur classe de chant. C'est à peine s'il me reste une heure pour une classe comme celle de l'opéra, qui, plus que toute autre, exige la présence de tous les élèves. » (Obin à Ambroise Thomas, le 7 février 1872, F-Pan, AJ/37/71, dossier Obin, pièce n° 38).

²¹ « [Les élèves] ne pourront se refuser de concourir à l'exécution des exercices dramatiques, lyriques et symphoniques qui auront lieu dans le sein du Conservatoire, et devront se rendre avec exactitude aux répétitions pour lesquelles ils seront convoqués. » (« Règlement de police intérieure de décembre 1842 » cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860, p. 315).

²² « Moi-même j'ai dû [, lors de mes études au Conservatoire,] servir de choriste, et passer des journées entières, appuyé contre un portant de coulisse, alors que j'aurais pu utiliser bien autrement tant d'heures sacrifiées en pure perte » (Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d'un professeur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 96).

²³ L'emploi est similaire, d'où la confusion d'Holtzem, mais il s'agit en fait ici de Lysandre (voir Constant Pierre, *op. cit.*, p. 505, programme du 16 mai 1852).

confiance en moi-même. Le lendemain M. Fiorentino, qui écrivait dans le *Constitutionnel* le compte rendu de la séance au Conservatoire, m'éreinta en quatre lignes, dont j'ai gardé le souvenir et la copie.²⁴ »

Nous avons pu retrouver les « quatre lignes » en question. Le détail des reproches adressés par Fiorentino à Holtzem constitue un résumé des remarques formulées par les professeurs lors des examens précédents. Morin écrit dans son rapport avant l'examen trimestriel du 13 décembre 1851 : « Froid, mais travaillant assez pour espérer qu'il arrivera tant bien que mal à quelque chose.²⁵ » Un semestre plus tard, nous retrouvons le même terme sous la plume du critique :

« M. Holtzem jouait le rôle de Lysandre. [...] Il manque de tenue, de grâce et d'aplomb, il est gauche et froid. [...] Il paraît que M. Holtzem a une voix de ténor. Je ne m'en étais guère aperçu.²⁶ »

Ce jugement lapidaire sur la voix d'Holtzem est essentiellement partagé par Ponchard, qui écrit dans son rapport avant l'examen trimestriel du 15 juin 1852 : « La voix de cet élève ne s'améliore pas, elle reste sèche et sans timbre.²⁷ » Suite à son échec, les efforts d'Holtzem pour progresser le dirigent tout naturellement vers une pratique plus régulière de la scène en conditions réelles. L'expérience vécue est en soi une formation pour ces apprentis acteurs-chanteurs :

« De concert avec quelques camarades de classe, je me mis à travailler un certain nombre de comédies [comprendre : d'opéra-comiques], que nous nous proposâmes de jouer sur les petites scènes de la banlieue. [...] Ces représentations nous donnèrent un peu plus d'aplomb en même temps que l'habitude de la scène.²⁸ »

Son activité parallèle aux cours du Conservatoire semble porter des fruits, puisqu'à compter d'avril 1852, Morin ne note plus que du progrès chez son élève²⁹. De fait, l'année suivante, l'exercice public se passe mieux pour lui :

²⁴ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 55-56.

²⁵ F-Pan, AJ/37/270*, fol. 127r.

²⁶ P. A. Fiorentino, feuilleton du *Constitutionnel*, 25 mai 1852.

²⁷ F-Pan, AJ/37/271*, fol. 77r.

²⁸ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 56.

²⁹ Voir F-Pan, AJ/37/271*, fol. 15r, 90r, 159r et 272*, fol. 10r, 80r.

« Après plusieurs examens passables, on me confia un petit rôle dans la *Pie voleuse* (*Gazza ladra*) de Rossini, à un exercice public d'élèves. [...] J'eus le rôle de trial, c'est-à-dire que je représentais le vieux juif. Quoique ce rôle fût effacé, je m'appliquai d'autant plus à le bien rendre. Je m'aidai du costume et de la physionomie, que je tâchai de mettre en rapport avec mon personnage et je réussis, car mes aptitudes s'étaient développées pour le *vis comica*. Je soignai l'exécution des deux petits couplets que j'avais à chanter ; et la presse eut un mot d'éloge [30] pour mon modeste rôle, ce dont je fus bien fier !³¹ »

Le chant scénique et sa réception

Une fois le temps des études au Conservatoire achevé, la « société d'élite » qui doit prendre le relais des professeurs de chant est justement celle des critiques professionnels, dont les artistes lisent attentivement les jugements. En plus de rendre compte du potentiel et du niveau des chanteurs, les journalistes n'hésitent pas à leur donner des conseils pour améliorer leur prestation :

« M. Birkingier, un jeune ténor que nous n'avions pas encore eu l'occasion d'entendre, est venu chanter dans ce concert l'air de *Joseph* et celui de *Zampa*. M. Birkingier a une voix étendue, bien timbrée ; il phrase avec goût et sa vocalisation est bonne. On sent qu'il peut y avoir en lui un chanteur d'avenir à qui il ne faut qu'un peu d'expérience pour être maître de ses moyens. Il donne trop de voix au début et arrive à bout de forces à la fin de son air. Qu'il y prenne garde, tout l'effet est là. S'il tient compte de cette indication, il augmentera certainement ses chances de succès³². »

Nous retrouvons la question de ménager sa voix durant toute la durée d'une soirée.

Si les réflexions du petit cercle des spécialistes peuvent constituer un retour constructif et régulier sur les prestations à la scène, les « murmures » du public sont le fait d'une sensibilité collective plus large et différente ; tout en recherchant ses faveurs, les artistes sont hésitants à confier le destin de leur art à cette entité versatile et très inégalement instruite dans l'art. Plus loin dans sa méthode, Holtzem met en garde contre le peu de perspicacité des spectateurs qui leur fait souvent prendre des vessies pour des lanternes, ou vice-versa :

³⁰ « M. Holtzem, élève de Ponchard, a dit très spirituellement le petit air du marchand forain et a fait beaucoup rire » (P. A. Fiorentino, feuilleton du *Constitutionnel*, 14 juin 1853).

³¹ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 54-55.

³² Albert L'Hôte, « Mlle Skiwa », *La France musicale*, 1^{er} mars 1868, p. 64.

« L'artiste n'est certes pas infaillible, car en scène il ne se voit pas toujours, et ne se connaît pas. Souvent même, une erreur grossière produit de l'effet sur une certaine fraction du public, tandis qu'un détail gracieux, bien senti, bien exprimé, passera inaperçu ou produira une impression diamétralement opposée. ³³ »

Chanteur et professeur éminent, puis dramaturge dilettante sur le tard, Auguste Laget (1821-1902) ironise sur ce sujet en plaçant dans la bouche de son personnage Crétinard la réflexion suivante : « quand un chanteur fait quelque chose qui n'est pas bien, crac ! je m'en aperçois tout de suite. Je ne sais pas ce que c'est qu'une note de musique, mais c'est égal, je suis un fin connaisseur. ³⁴ » Le grand baryton Faure, de son côté, note comme madame de Croissy que c'est à l'artiste lui-même de « garder la règle » – il s'agit de garantir l'art contre le vulgaire et la facilité, en l'occurrence :

« Quelque regret que puisse éprouver un artiste à voir le public applaudir, chez un autre, des effets de chant d'un goût douteux, il doit résister à la tentation de chercher à son tour le succès par les mêmes procédés et garder sa foi artistique, – certain, d'ailleurs, que le public rendra tôt ou tard justice à la correction de son style et à la pureté de son goût. C'est souvent un placement à longue échéance, mais c'est un placement absolument sûr. ³⁵ »

On pourrait estimer, avec le peintre Rodolphe Töpffer (1799-1846), que c'est justement la critique autorisée qui finit par forger une écoute plus enthousiaste des artistes qu'elle encense :

« Le public, bien que réellement bonhomme, et d'ordinaire bienveillant et désintéressé dans ses jugements, n'en est pas moins un pitoyable juge, toujours dans le faux, malgré sa fureur du vrai, et qui d'âge en âge, prendra des vessies pour des lanternes, vous pouvez en être certain. Mais il est nombreux, il est puissant, il est roi, et, si son opinion ne compte pas, son suffrage fait la gloire. Faut-il s'étonner qu'on le flatte, qu'on lui fasse accroire qu'il décide en dernier ressort, qu'il est, lui en personne, cette postérité sévère et impartiale, à qui en appelle la critique aussi bien que l'histoire ? Grand, grand mensonge, et bien ancien ! C'est le contraire qui est vrai. Partout où il est admis, le public juge en premier ressort, et il se trompe ; puis viennent les experts, et il se range. En toutes choses, le public a des gens qui

³³ Louis-Alphonse Holtzem, « Revers de la médaille », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 203.

³⁴ Auguste Laget, *Le Professeur de chant malgré lui*, Toulouse : Chauvin, 1902, p. 23.

³⁵ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 225.

pensent pour lui, qui sentent pour lui, qui jugent, qui parlent pour lui. En toutes choses, le public est à la queue de tout le monde.³⁶ »

La sagesse de Faure est celle d'un chanteur qui fut le premier de son rang, et porte le cachet de l'accomplissement pratique. Or, si le chant théâtral est sujet à des excès qu'il faut parfois tempérer, c'est parce qu'il répond à des contraintes extrêmes : comment se faire entendre et faire entendre des nuances par-dessus un orchestre, par-delà une fosse, dans un espace gigantesque ? De même que le son et le texte doivent être audibles, le jeu, qui renforce l'expressivité et la sémantique, doit être intelligible malgré l'éloignement. Il faut alors souligner les traits par le maquillage³⁷ et modifier l'articulation. Nous aurons l'occasion dans les pages qui viennent de comprendre à quel point la prononciation scénique serait déplacée et risible dans les salons d'un hôtel parisien, en découvrant quelles transformations extrêmes pouvaient sembler nécessaires à la transmission du texte.

³⁶ Rodolphe Töpffer, *Essai sur le beau dans les arts*, Paris : Hachette, 1858, p. 129.

³⁷ L'analogie entre le maquillage de scène et la diction élargie pour augmenter simultanément la portée de la communication verbale et non-verbale nous a été suggérée par une méthode tardive : « Observant les exigences d'une belle articulation, on remarque que, si le R n'est pas "roulé", cela ressemble à un artiste maquillé dont les lèvres, ou les yeux, auraient été oubliés. Le R, alors, se perçoit mal, comme le R d'un Anglais qui parle le français. » (José Delaquerrière, *Savoir chanter*, London : Richardson, 2008, p. 86).

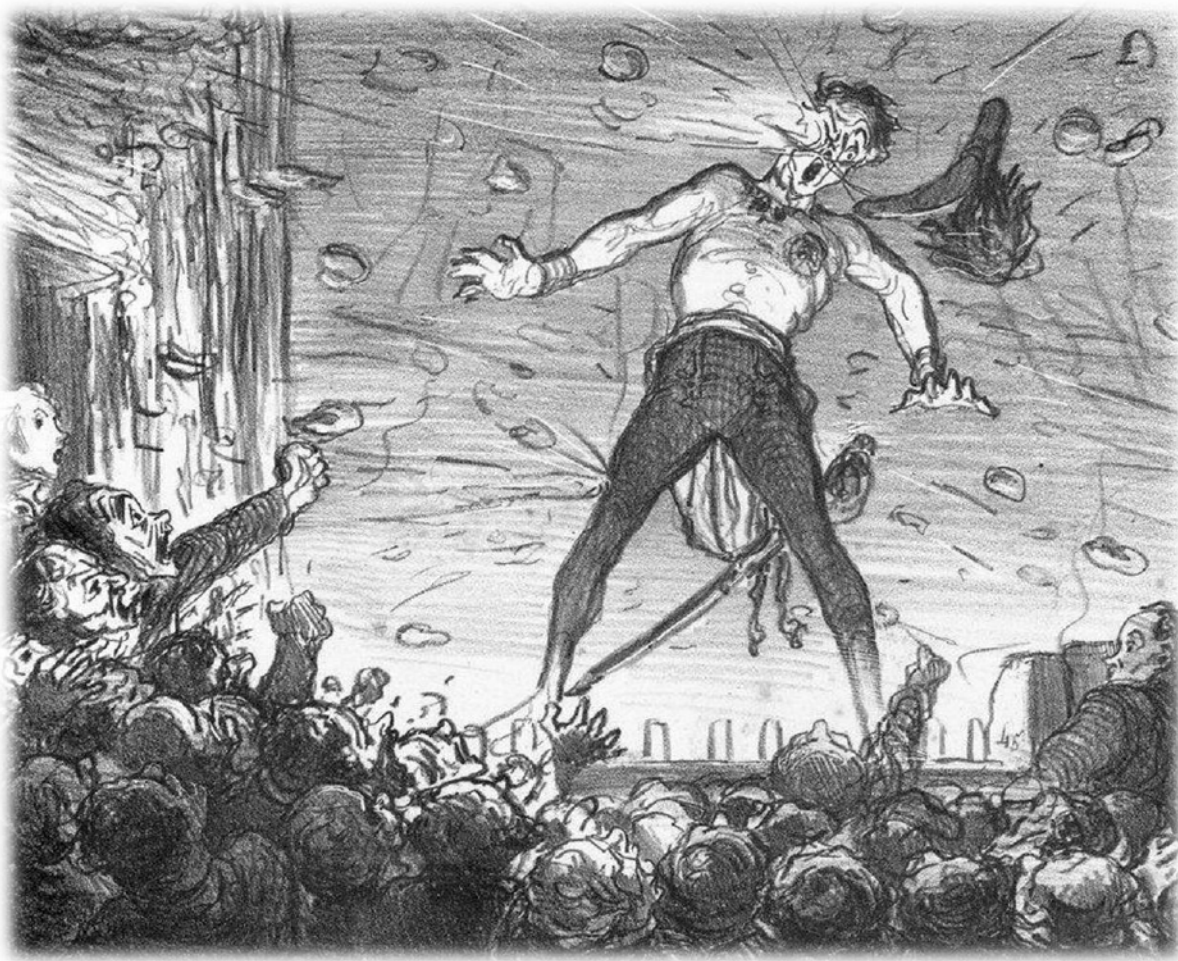


Figure 9 – Honoré Daumier, *Un rôle désagréable à jouer en ce moment*, in *Le Charivari*, 11 mai 1859.

2.1 L'EFFET AU THÉÂTRE

« Quel plus beau privilège que celui d'émouvoir à son gré toute une vaste salle, d'attacher pour ainsi dire à ses lèvres une foule d'intelligences, de les forcer à vous suivre, soumises, haletantes, dans toutes les voies qu'il vous plaît de parcourir. ³⁸ »

Les questions de la composition des publics ³⁹, de l'attitude du public vis-à-vis du spectacle ⁴⁰ et de la réception des artistes et des œuvres ⁴¹, notamment en fonction de l'actualité politique (voir Figure 9), ont déjà été l'objet de publications scientifiques. En revanche, l'attitude du chanteur vis-à-vis du public n'est pas très étudiée. Dans les récits parvenus jusqu'à nous, elle est le plus souvent observée depuis la salle, notamment lorsqu'un acteur sort de son rôle pour parler au public (ce qui constitue la violation d'une règle alors universelle et souvent portée au contrat d'engagement), que ce soit pour le prier d'excuser sa méforme ou pour réclamer le silence ⁴². Mais en chantant, quelle attitude psychologique l'interprète adopte-t-il devant une salle, quel calcul réalise-t-il, pourquoi anticipe-t-il le moment de son entrée ou rallonge-t-il un point d'orgue ? Quel échange de sympathie ⁴³, d'apathie, d'antipathie ou d'animosité croit-il ressentir ? En quoi cette relation à la fois vraie et imaginaire avec ses auditeurs compose-t-elle le cœur du spectacle vivant, et comment peut-on mesurer les qualités d'écoute mais aussi d'adresse du message théâtral après le temps de l'énonciation ? Comment est-il possible d'emporter l'adhésion simultanée de centaines d'auditeurs ?

³⁸ Eugène Ponchard, « De la prosodie dans le chant », *Le Ménestrel*, 27 juin 1841, p. 1.

³⁹ Pour les publics parisiens, voir Steven Huebner, « Opera Audiences in Paris 1830-1870 », *Music & Letters*, vol. 70 n° 2, mai 1989, p. 206-225. Pour la province, voir Auguste Laget, « Physiologie du public », *Le chant et les chanteurs*, Paris : Heugel, 1874, p. 324-325 (extrait reproduit en annexe 2a).

⁴⁰ Voir Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée*, Paris : MF, 2011.

⁴¹ Voir Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : Champion, 2005.

⁴² Voir la réception de la réaction déplacée de Rosine Stoltz analysée par Kimberly White, *The Cantatrice and the profession of Singing at the Paris Opera and Opera-Comique 1830-1848*, thèse, Steven Huebner dir., Université McGill, 2012, p. 237.

⁴³ « Je m'avance souvent le plus près possible de la rampe, pour y rencontrer la force précieuse qui se puise au contact de ce public si intelligent et si sympathique de l'Opéra de Paris » (Adolphe Nourrit, discours rapporté par César Daly, « Concours pour le grand Opéra de Paris. Deuxième partie », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 19, 1861, col. 96, cité d'après Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'œil d'Or, 2011, p. 180).

a) Définition

Il nous semble qu'au XIX^e siècle, toutes ces questions trouvent des éléments de réponse dans une théorie de *l'effet*. Une anecdote prête d'ailleurs à Garat le mot « Vous ai-je fait de l'effet ? – Sans doute. – Je n'en veux pas davantage. ⁴⁴ », comme pour signifier que cet accomplissement constitue le point d'aboutissement de tout le travail de l'artiste, et en constitue la récompense ultime. La sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie* donne, à l'orée de notre période, la définition suivante :

« Se dit particulièrement, en termes de Beaux-Arts et de littérature, de ce qui frappe, de ce qui attire ou captive les regards, l'attention. [...] *Cet artiste sacrifie souvent la convenance, la vérité à l'effet. Cette scène produit beaucoup d'effet à la représentation.* ⁴⁵ »

C'est donc à l'artiste de produire, quitte à trahir des impératifs moraux ou esthétiques, « une combinaison qui frappe les yeux, captive l'esprit, touche le cœur ⁴⁶ » à partir du canevas de la scène à jouer, laquelle risque fort de rester lettre morte sans son intervention volontaire au cours de la représentation. En cas de tentative infructueuse, on dit que l'acteur « fait un fourre » ⁴⁷. « Captiver l'attention », tenir l'auditoire en haleine, c'est donc déjà réaliser un effet, indépendamment de la difficulté vocale mise en œuvre à ce moment. Un silence, parce qu'il est rompu ou prolongé, constitue aussi bien un effet qu'une note tenue ou un trait virtuose :

« Ici une ritournelle de deux mesures qu'il faudra faire suivre d'un silence beaucoup plus long que le demi-soupir qui précède le récitatif. Il est nécessaire que l'élève soit systématiquement initié aux mystères d'un pareil effet, et qu'il apprenne à comprendre "l'éloquence du silence", comme disait un jour M. de Saint-Georges en parlant des grands effets de la déclamation, que sa profonde habitude de la scène

⁴⁴ François-Joseph Fétis, « Nouvelles de Paris. Théâtre royal italien. Représentations au bénéfice de Mlle Sontag. *Don Giovanni*, musique de Mozart », *Revue musicale*, 27 novembre 1829, p. 421-425, cité d'après Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013, p. 479.

⁴⁵ « Effet », *Dictionnaire de l'Académie*, 6^e édition, 1832-1835, vol. 1, p. 610.

⁴⁶ Émile Littré, « Effet », *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1874, vol. 2, p. 1306.

⁴⁷ « FOURRE (faire). – Employer tous ses moyens pour produire de l'effet, et ne pas réussir. » (Théophile Dumersan, *Manuel des coulisses*, Paris : Bezou, 1826, p. 53). Pour parler de l'absence de public à une représentation ou, par métonymie, d'une pièce qui chute, on orthographie plutôt « un four ».

lui rend aussi familiers qu'au meilleur tragédien. Les artistes dramatiques appellent cela "prendre un temps."⁴⁸ »

Lorsque le public est suspendu aux lèvres du chanteur, la notion de temps est abolie : on sent le silence se faire, la respiration s'arrêter ou bien se régler sur celle de l'artiste⁴⁹ qu'on observe, qu'on guette, auquel on s'identifie. Typiquement, on décrit cette situation à propos des débuts, où la curiosité est à son comble et où la réaction du public sanctionne une épreuve décisive⁵⁰. Ainsi, à la réserve des auditeurs qui découvrent un artiste se mêle l'appréhension de celui-ci, comme dans le cas de Catherine Hayes à Marseille le 10 mai 1846 :

« Elle surveillait les réactions du public, cependant celui-ci lui opposait un silence absolu – pas d'acclamations, aucune marque qu'ils l'approuvaient, rien pour lui indiquer comment elle s'en tirait, seulement le silence. L'absence d'applaudissements spontanés la perturbait fortement.⁵¹ »

La situation se détendra au cours de la représentation et le début est finalement un succès. Duprez décrit également cette communication intime ressentie depuis la scène à propos de son premier soir à l'Opéra le 17 avril 1837. La situation est relatée plus de quarante ans après les faits, mais, en puisant du même coup dans une expérience très longue, le chanteur nourrit son récit de détails très vivants, probablement reconstruits :

« Une fois seul en scène, l'épaisseur du silence qui se fit m'effraya. Je chantai le récit : *Il me parle d'hymen, jamais*, etc. De même qu'à la répétition générale, une sorte de frou-frou, dont je ne compris pas le sens, l'accueillit du haut en bas de la

⁴⁸ Stéphen de La Madelaine, « Leçon sur un air du Freyschütz », *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris, Albanel, 1868, vol. 1, p. 110. Voir aussi Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 240 : « la tenue du [point de repos] a une durée arbitraire ; le goût du chanteur en détermine la valeur ; mais on comprend que ce sentiment ne peut s'acquérir qu'avec le temps ».

⁴⁹ Un chanteur professionnel écoutant un confrère interpréter un morceau qu'il connaît sera naturellement porté à respirer comme s'il chantait, par un phénomène de mimétisme acquis durant les études de chant.

⁵⁰ Les « débuts » sont un certain nombre de représentations (en général 3) lors desquelles un artiste se présentant devant le public d'une localité où il n'a jamais été entendu ou sur un théâtre prestigieux pour la première fois doit faire ses preuves. Dans certaines villes, il existe un système de vote ; c'est plus couramment la simple expression du contentement par des applaudissements ou du mécontentement par des sifflets qui décide du sort des artistes.

⁵¹ « *She awaited the reaction from the audience, however [...] there was nothing but silence from the audience – no recognition, no acknowledgement that they accepted her, nothing to tell her how she was doing, just a solemn silence. [...] the lack of spontaneous applause [...] made her very confused.* » (Basil F. Walsh, *Catherine Hayes, 1818-1861 : the Hibernian prima donna*, Dublin: Irish Academic Press, 2000, p. 48).

salle, et j'entamai mon duo avec le baryton (Dérivis fils), sans savoir si j'avais plu ou si j'allais échouer. Il faut le dire, j'eus peur !... Mais après la phrase : *Ô Mathilde, idole de mon âme !*... le doute ne fut plus possible, un tonnerre d'applaudissements avait éclaté... L'oppression me quitta, je respirai enfin !... [...] des exclamations approbatives, qui venaient souligner chaque phrase de mes récits, m'enlevèrent peu à peu tout reste d'appréhension.⁵² »

Le point de bascule est parfaitement identifié, car il correspond aussi à l'impression d'un critique musical présent ce soir-là dans la salle, Hector Berlioz, lequel informe ses lecteurs des trois temps forts de la représentation :

« Des exclamations de plaisir et de surprise ont accueilli [...] la phrase [...] et dès ce moment le succès de Duprez a été décidé. [...] On a admiré dans ce passage la sensibilité et la méthode unies à un organe d'une douceur enchanteresse. [...] Nous avons entendu avec [...] surprise [...] l'audacieux artiste chanter à *voix de poitrine, en accentuant chaque syllabe*, les *si* naturels aigus de l'andante *O ciel ! ô ciel ! je ne te verrai plus !* [...] Un silence de stupeur régnait dans la salle, toutes les respirations étaient suspendues, l'étonnement et l'admiration se confondaient dans un sentiment presque semblable à la crainte ; [...] on juge des transports qui ont éclaté à la dernière mesure ! [...] [Puis, un] prodigieux *grupetto* enharmonique [sur *Suivez-moi !*, effet extraordinaire, a provoqué] des cris que rien n'a pu contenir [et qui] ont couvert, presque jusqu'à la fin de la scène, les chœurs, l'orchestre et Duprez⁵³ ».

Ce compte rendu fait apparaître comme une échelle des réactions⁵⁴ sur laquelle se mesure la portée d'un effet sur le public : la surprise verbalisée immédiatement, la stupeur suivie de manifestations sonores volontaires, le *bis* d'une section exigé collectivement, les cris hystériques de la foule en délire. Il paraît vraisemblable que ces différents stades dussent être franchis successivement au cours d'une même représentation. À la lecture des témoignages sur ces deux débuts, il semble que, pour le chanteur, la réussite de la soirée, couronnement des efforts de plusieurs années de préparation, dépend de l'entrée en « communion » de son auditoire – phénomène qui doit naître d'un effet remarquable, sinon

⁵² Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 146-148. À noter que ce passage correspond au sous-titre « Effet de chant » en tête de chapitre.

⁵³ Hector Berlioz, « *Guillaume Tell* – Début de Duprez », *Journal des Débats*, 19 avril 1837, p. 1. À propos du *grupetto*, voir Isidore Milhès, *Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854, p. 78.

⁵⁴ Notons que le silence glacial après une prestation, ou à la fin d'un morceau, marquait alors la désapprobation du public, et que l'action de faire cesser des applaudissements indus par des « chut » répétés semble à l'origine du verbe « chuter », c'est-à-dire échouer au théâtre (voir Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831*, vol. 1, Lyon : Symétrie, 2008, p. 26).

risqué, et se manifester bruyamment. Cette situation dépasse largement la convention sociale d'aujourd'hui, où l'on n'exprime éventuellement son enthousiasme ou son mécontentement qu'une fois le rideau tombé. En cas de désaccord sur la prestation du débutant, on pouvait assister à de véritables émeutes dans les théâtres⁵⁵. Est-ce à dire qu'il faut absolument convaincre par un effet décisif, et ne surtout pas provoquer l'indécision du public ? Jean-Baptiste Faure abonde en ce sens en affirmant que « certains artistes peuvent ne réussir que médiocrement devant un public avec lequel la communication sympathique n'a pu s'établir et au contraire en passionner un autre avec lequel ils ont sympathisé.⁵⁶ »

Tenons pour acquis le désir de l'artiste de faire une impression positive sur le public et celui de mesurer l'effet obtenu, pour nous occuper maintenant des moyens de générer un effet. Nous allons passer en revue les principaux paramètres du chant scénique, à travers l'exemple de la reprise de *Guillaume Tell* en 1837, car cet exemple est à la fois le plus fameux et l'un des plus représentatifs de la palette expressive de Duprez, alors en pleine possession de ses moyens. Guarin de Vitry écrit à propos de cet ouvrage dans *l'Album de l'Opéra* : « On se pâma d'admiration à ces récitatifs si nettement accentués, nuancés avec tant de sentiment, à ces romances chantées avec tant de goût et de délicatesse, à ces puissants effets si habilement ménagés. Comme science du chant, on ne peut en effet rien désirer de plus⁵⁷. » Pour bénéficier d'un des très rares longs commentaires de ce type dans ce luxueux recueil rassemblant des images et anecdotes sur les grandes œuvres du répertoire, il fallait réellement que l'interprétation fût entrée dans la légende. Comment nous faire une idée concrète de cette prestation magistrale ? À défaut de disposer d'un témoignage sur le vif de la part du ténor⁵⁸, il nous faut reconstituer sa pratique à partir de sources plus diffuses.

⁵⁵ Voir le récit de quelques chahuts rouennais entre 1805 et 1842 in Martine Labourie, *Tour de France d'un ténor 1830-1850*, Paris : Christian, 1999, p. 109.

⁵⁶ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 206.

⁵⁷ Guarin de Vitry, « *Guillaume Tell* », *Album de l'Opéra*, Paris : Challamel, 1844, p. 34.

⁵⁸ Peut-être pourra-t-on à l'avenir localiser le carnet évoqué dans les mémoires de l'artiste : « Dernièrement j'ai retrouvé dans de vieux papiers le carnet dans lequel, jour par jour, je prenais mes notes sur ce qui se passait au théâtre » (Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Calmann Lévy, 1880, p. 173-174). Nos contacts avec les descendants n'ont pas été couronnés de succès.

b) L'accent aigu ou La grande scène du IV

Insistons d'abord sur le fait que *Guillaume Tell* est un grand opéra *français*. C'est la première œuvre originale de Rossini écrite dans cette langue, après les traductions/adaptations de *Maometto II* en *Le Siège de Corinthe* (1826), *Mosè in Egitto* en *Moïse* (1827) et *Il Viaggio a Reims* en *Le Comte Ory* (1828)⁵⁹. Les structures rythmiques et la manière de conduire le phrasé sont très différentes de celles utilisées précédemment par le cygne de Pesaro, qui s'approprie ici tout un code expressif. Stéphen de La Madelaine qualifie la différence entre les deux idiomes lyriques dans une de ses leçons écrites :

« La langue française [...] n'a pas, il est vrai, la mollesse et la sonorité de la langue italienne, si éminemment favorable aux tartines musicales ; mais elle possède en revanche une noblesse et une dignité qui se prêtent merveilleusement aux grands effets de la scène. La compensation me semble suffisante.⁶⁰ »

Ainsi que le professe l'éminent musicographe François-Joseph Fétis (1784-1871), « une belle articulation des paroles est un des plus puissants moyens d'effet que le chanteur ait à sa disposition : ce qu'on nomma *l'accent*⁶¹ ». Dans le système théorique de l'interprétation vocale le plus communément repris à cette époque, la prononciation correcte (celle de la langue exactement dite) et l'articulation efficace (le moyen modulable de projeter le texte en fonction du lieu) sont les parties méthodiques du chant avec paroles, tandis que l'expression juste – celle qui a les accents de la vérité⁶² – est la partie sensible de l'art. Quel rapport Duprez avait-il à la langue française ?

⁵⁹ Voir Philip Gossett, *Divas and scholars : performing Italian opera*, Chicago : University of Chicago Press, 2006, p. xii pour les dates de création des traductions, p. 386-391 pour *Guillaume Tell* et p. 300 pour la pratique des chanteurs de l'Opéra de Paris de réintégrer une partie des fioritures élaguées par Rossini au moment de la traduction, ce qui contribue à faire de *Tell* la première œuvre rossinienne divergeant de la tradition du chant italien.

⁶⁰ Stéphen de La Madelaine, « Leçon sur un air du Freyschütz », *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 1, p. 78.

⁶¹ François-Joseph Fétis, *Méthode des méthodes de chant*, Mayence : Schott, 1870, p. 94.

⁶² Sur le lien entre expression et vérité, voir Bernard Mengozzi et Pierre-Jean Garat, *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Partie 2, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, [1804], p. 83 : « Il n'y a pas d'Expression sans vérité, il n'y a pas de vérité au-delà, comme en deçà d'un sentiment que l'on doit exprimer. » La valeur morale du bon chant transparaît dans cette définition.

Éléments préparatoires à l'archéophonie de Duprez

Il faut tout d'abord considérer la tradition littéraire humaniste enseignée à ce chanteur par son maître Alexandre Choron (1771-1834) dans sa jeunesse : « Mme Stolz [...] est de l'école prosodique de Choron. Comme Duprez, elle a reçu de ce maître les premières leçons de chant ⁶³ ». Le maître a certainement inculqué à ses disciples la primauté du texte et l'importance de son intelligibilité et de son expression, puisqu'on lit dans la méthode de Duprez : « un chanteur d'expression devrait savoir aussi bien dire les vers sans la musique, que chanter la musique sans les vers. Deux conditions forment donc son talent : la vocalisation et la diction lyrique. ⁶⁴ » Diction lyrique qu'il définit comme suit, avec l'intention claire de produire de l'effet : « L'art de se faire entendre est l'art de se faire écouter. On captive toujours l'attention par la conviction, l'intérêt, le sentiment qu'on apporte à dire ou à chanter une chose ; la force et l'étendue matérielle de l'organe sont toujours suffisants quand on sait intéresser. ⁶⁵ » Il est particulièrement intéressant à ce stade de constater la distinction que professe Duprez lui-même entre l'effet (manière de retenir l'attention et d'impressionner le public) et la voix (considérée au point de vue sonore, audible). C'est plutôt par la diction inspirée, c'est-à-dire par l'intensité de l'intention théâtrale qu'il entend émouvoir. Un professeur de chant renommé, Alexis de Garaudé (1779-1852), recommandait précisément d'imiter Duprez pour ses interprétations incarnées :

« Je ne saurais trop engager les élèves à s'inspirer des beaux récitatifs de *Gluck, Spontini, Meyerbeer, Halévy, Bellini*, &. C'est à force de déclamer avec l'expression ou la verve qu'ils exigent, c'est en s'identifiant avec les passions de tout genre qu'on parvient à développer en soi ce feu sacré, cette énergie brûlante sans laquelle il ne peut exister de grands chanteurs, et dont *Duprez* nous offre souvent d'excellents modèles par son admirable manière de dire le Récitatif. ⁶⁶ »

Concernant le récitatif, Duprez donne quelques conseils dans sa propre méthode : « Soyez *clair, précis, net*. Le récit se chante toujours sur le plein de la voix. Ne soyez jamais lent ni uniforme. [...] Soyez sobre d'ornemens, le récit n'en exige pas. ⁶⁷ » Rien de bien étonnant,

⁶³ Th. Vauclore, « Académie royale de musique. Madame Stoltz. », *Le Monde Dramatique*, 1837, p. 166.

⁶⁴ Gilbert Duprez, *L'art du chant*, Paris : Heugel, 1846, Troisième partie, p. 106.

⁶⁵ Gilbert Duprez, *L'art du chant*, Paris : Heugel, 1846, Troisième partie, « Diction lyrique », p. 108.

⁶⁶ Alexis de Garaudé, « Du caractère des divers morceaux de chant », *Méthode complète de chant*, Paris : L'auteur, 1841, p. 141.

⁶⁷ Gilbert Duprez, « Du récitatif », *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, p. 108.

selon nous, à demander de la variété et de la mesure dans le contexte rhétorique que nous venons d'évoquer. Il est beaucoup plus curieux de relever le rejet des demi-teintes, précisément dans un récit très « vécu » ; une de ses élèves confirme que « chaque note était pleinement timbrée » dans la déclamation de Duprez ⁶⁸. Bien sûr, détimbrer la voix n'est pas un moyen très efficace dans la perspective de porter un texte jusqu'aux derniers balcons d'une grande salle. Il s'agit peut-être aussi de distinguer la pratique du maître de celle d'autres chanteurs à la même époque, ou plus tard dans le même répertoire. En effet, des études sur la diction dans l'œuvre de Verdi ⁶⁹ tendent à montrer que la pureté de l'émission caractéristique de l'art des castrats et du Bel canto en général était mise en péril par sa nouvelle esthétique – au grand dam du compositeur lui-même, qui désapprouvait par exemple les excès de Ristori dans *Macbeth* ⁷⁰.

Les adjectifs « clair, précis, net » semblent devoir s'appliquer plutôt au phrasé et à l'articulation. Or, une méthode spécialement dédiée à l'articulation parue la même année que celle de Duprez nous apprend qu'« il faut [...] souvent doubler en quelque sorte [l]es consonnes, sans quoi leur véritable et bonne articulation ne parviendrait pas au fond d'une grande salle ⁷¹ ». Un troisième traité contemporain des deux premiers fait le lien avec la recherche de l'accent, indiquant qu'« il faut, lorsqu'on veut donner de l'intérêt au mot, que sa première consonne soit en quelque sorte doublée ou même triplée ⁷² ». C'est donc non seulement une sur-articulation permanente mais aussi variable qui est la norme à l'Opéra. Comme souvent, les méthodes plus tardives décrivent plus finement les techniques ; ici, c'est un élève de Ponchard qui nous livre en 1870 la solution pour les mots ne commençant pas par une consonne immédiatement suivie d'une voyelle :

⁶⁸ « He was a master of his art and was especially great in declamation, as "declamation" was practised at that time. Now it too often degenerates into a mere forcing of the voice, but with Duprez every note was sung with the full resonance of its tone, every syllable of the words was pronounced with the distinct and exact value of its meaning. » (Emma Albani, *Forty Years of Song*, Londres : Mills & Boon, 1911, p. 29).

⁶⁹ Voir Marie-Pierre Lassus, *La Voix impure ou Macbeth de Verdi*, Paris : Klincksieck, 1992, p. 227-233. Rappelons que Duprez créa le rôle de Gaston dans *Jérusalem* de Verdi en 1847.

⁷⁰ Voir Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 324.

⁷¹ Alexis de Garaudé, *52 études ou exercices de prononciation et d'articulation dans le chant français*, Paris : L'auteur, 1846, p. 5.

⁷² Stéphen de La Madelaine, « Prononciation, Accentuation, Expression », *Physiologie du chant*, Paris : Desloges, 1840, p. 134.

« Pour être bien compris, bien entendu dans une grande salle, on doit altérer légèrement la prononciation des syllabes à double détente ; ainsi, par exemple, dans les phrases suivantes [...] on doit plus ou moins faire entendre :

S'emperesse à felatter mes désirs.

La mer qui berise sur la pelage.

Pelaisirs du rang superême, / Ekelat de la guerandeur.

[...] Pour bien faire, il faut seulement appuyer sur l'altération indiquée, autrement dit, faire entendre distinctement les deux mouvements de détente de la syllabe ⁷³. »

Cependant, les traces que nous conservons des techniques traditionnelles de diction chantée n'étaient pas du goût de tous les esthètes :

« Il y a des vices de prononciation systématiquement enseignés par certains maîtres, à seule fin de rendre plus sonores certaines syllabes qu'on juge déshéritées [...]. Ces doctrines s'enseignent surtout oralement, mais elles sont assez fières d'elles-mêmes pour s'imprimer. [...] M. Delprat ajoute, il est vrai, que cet enjolivement doit être presque insensible, mais il n'est, hélas ! que trop sensible chez bien des artistes de théâtre, et c'est une affectation qu'ils ont contractée auprès de certains professeurs. ⁷⁴ »

Il faut dire que le principe est étendu aux diphtongues dans la méthode de Delaquerrière ⁷⁵, et que des substitutions de consonnes voisées au profit de leur équivalent non-voisé y sont également suggérées (K pour G, P pour B, CH pour J, etc.). Dans une situation où il est très difficile de se faire comprendre, on peut donc imaginer que la phrase « Dieu de mes pères, astre qui luit / Je veux la gloire et la beauté » se prononce au final « t(h)i-yeu te mè p(h)èrr(e) assttre ki lu(b)i, che f(h)eu la k(e)lou(b)ar(e) é la p(h)oté » (voir § 1.2b) ! La tendance opposée à ces exagérations ⁷⁶ ou déformations ponctuelles était représentée au Conservatoire par Michelot (1786-1856), originellement professeur de déclamation dramatique (c'est-à-dire en voix parlée) qui souhaitait que l'on passât sous silence les terminaisons des rimes féminines ⁷⁷. Cette idée ne séduisit aucune personne impliquée dans

⁷³ Charles Delprat, « De la prononciation dans le chant », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 154-155.

⁷⁴ Gustave Bertrand, « De la réforme des études de chant au Conservatoire », *Le Ménestrel*, 19 juin 1870, p. 229.

⁷⁵ José Delaquerrière, *Savoir chanter*, Aymer : Richardson, 2008. Au point de vue de la prononciation, les techniques exposées dans cette méthode nous semblent représentatives de la pratique de Louis Delaquerrière à l'Opéra-Comique dans les années 1880, et de l'enseignement qu'il avait reçu avant cela.

⁷⁶ Voir pour ce mot le jugement d'Auguste Laget, *Traité de prononciation*, Toulouse : Capdeville, 1883, p. 93.

⁷⁷ Voir Auguste Laget, « Diction et prononciation », *Le Chant et les chanteurs*, Paris : Heugel, 1874, p. 235.

le monde lyrique au XIX^e siècle, car la fidélité aux intentions des auteurs et à l'usage établi passait avant de pareilles innovations esthétiques.

Duprez, s'il se défendait de professer l'excès en la matière⁷⁸ (conformément aux principes communément partagés, édictés plus haut par Henriette Nissen-Saloman), ne répugnait pas à mettre ce principe en œuvre, si l'on en croit une caricature (voir Figure 10) qui le représente dans le grand final⁷⁹ de *Guillaume Tell*. Voyons jusqu'où nous pouvons exploiter ce document en lui vouant temporairement une foi aveugle, au risque d'entrer dans la fiction, et en documentant un maximum de paramètres manquants pour réaliser son « archéophonie ».



Figure 10 – Caricature de Duprez dans le rôle d'Arnold, F-Po, estampe non cataloguée, [c1837] © BnF
« Et harrachons Guillaume à ses ferssess !

⁷⁸ « Trop appuyer sur les consonnes est un défaut : elles sont en général fort rares les occasions où l'artiste est obligé d'en exagérer l'accentuation. » (Gilbert Duprez, « De la prononciation lyrique », *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, p. 108).

⁷⁹ « Le quatrième acte de *Guillaume Tell* ne se joue guère en entier. [...] il vaut mieux [...] baisser la toile, ainsi qu'il est d'usage, aussitôt après les derniers accents du : *Suivez-moi*. » (Lionel Dauriac, « Le tragique dans *Guillaume Tell* », *La psychologie dans l'opéra français*, Paris : Alcan, 1897, p. 32).

et harrrrrachons Guillaou au aume à ses fersess ! »

Duprez a semble-t-il construit une gradation entre la première et la seconde fois avec un « R » quadruplé sur « harrrrrachons » et rendu la finale des « ferssess » audible par soucis d'intelligibilité. L'exagération consubstantielle au genre de la caricature mise à part, le grondement du R⁸⁰ et l'aspiration marquée du H seraient-ils des éléments objectifs de la « diction parfaite⁸¹ » évoquée par le premier biographe de Duprez à propos de son début du 17 avril 1837 précisément dans le rôle d'Arnold ? Revenons à la partition.

The Mysterious Affair at Altdorf

La meilleure source pour la musique correspondant logiquement à ce texte dans la bouche de Duprez nous fait défaut, car son rôle⁸², s'il a jamais existé, est perdu. La consultation de ceux qui portent son nom dans d'autres œuvres à son répertoire à la même époque nous apprend que le chanteur, peut-être parce qu'il était un improvisateur très aguerri, n'y notait pas ses ornements⁸³. On ne perd donc probablement pas beaucoup à considérer le rôle d'Adolphe Nourrit⁸⁴ comme celui qu'aurait détenu Duprez. De plus, les matériels conservés ayant servi aux successeurs de Duprez n'en diffèrent aucunement pour ce qui est des hauteurs et des durées – la seule modification courante est l'amendement des paroles, qui fait de certaines pages de véritables palimpsestes. Justement, les mots « ses fers » semblent avoir été corrigés en « ses coups » sur la partie de Nourrit (voir Figure 11), car la graphie est différente. Le monnayage de « a-a-rra-chons » en « et ar-ra-chons »

⁸⁰ Le redoublement du R s'intitule grondement en déclamation baroque mais peut aussi être rapproché du « ronflement » au théâtre : « C'est appuyer fortement sur les R, surtout quand ils sont redoublés. Le ronflement produit un très grand effet dans la tragédie et dans le mélodrame. [...] *Ronfler* se nomme encore *faire la roue*. » (Théophile Dumersan, *Manuel des coulisses*, Paris : Bezou, 1826, p. 87-88).

⁸¹ Dollingen, « Duprez », *Galerie des contemporains, dixième livraison*, Paris : Chaix, s.d. [c.1854], p. 4.

⁸² Le « rôle » est un document rassemblant spécifiquement « ce que doit réciter un Acteur dans une pièce de Théâtre » (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 6^e édition, tome 2, Paris : Académie française, 1835, p. 271). Dans notre cas où les répliques sont intégralement chantées, il s'agit d'une particelle comportant seulement au-dessus de la basse instrumentale les portées correspondant à Arnold et aux autres lignes de chant intervenant dans les mêmes numéros.

⁸³ Il est possible que Duprez ait noté des éléments d'ornementation sur un cahier à part, qui en tout cas n'a pas été conservé comme ceux de sa collègue au Conservatoire Laure Cinti-Damoreau (voir Austen Caswell, "Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris : 1820-1845", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 28, n° 3, 1975, p. 460). Les ajouts ornementaux portés par les interprètes sur leurs rôles sont par ailleurs suffisamment répandus pour avoir fourni l'étude de Damien Colas, *Les annotations de chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860) : contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, thèse, Université François Rabelais, 1997.

⁸⁴ F-Po, Mat 19 316 (6).

indiqué par la caricature correspond au genre d'information que l'on aurait pu retrouver dans le rôle de Duprez.

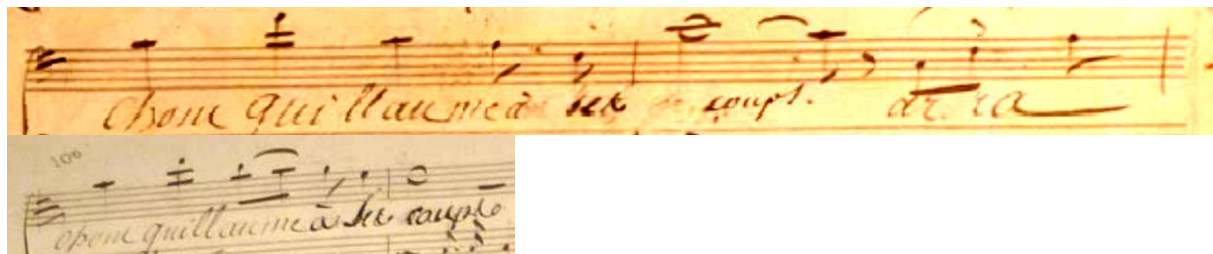


Figure 11 – Rôle de Nourrit dans *Guillaume Tell*, [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF

La phrase musicale notée vient conforter l'hypothèse que Duprez employait ici une diction très marquée. L'élan ramassé du triolet de croches dans le grave nécessairement allégé⁸⁵ pour que cet arpège conduise vers une tessiture très aigue – jusqu'aux *ut* donnés avec force en voix de tête⁸⁶ – rendait le texte difficilement perceptible, ce qui justifie pleinement le recours aux techniques de sur-articulation des consonnes décrites dans les méthodes⁸⁷. Quant au triplement de la voyelle « au » alors que le motif musical noté ne laisse la place qu'au doublement de ce son s'il est réarticulé sur chaque note, il est tentant de lui chercher une signification. Par exemple, si la noire avant l'*ut* aigu était monnayée en deux croches, on obtiendrait une accentuation sur les trois *sol* (« et arrachons Guillaume à ses fers ») qui supportent les accents toniques lors la première énonciation et sur les deux *ut* (« Guillau-au-aume à ses fers ») la seconde fois, le contraste de la registration étant facilité par le changement de voyelle (voir § 3.1b). Nous convenons que cette hypothèse se heurte aux limites de l'exploitation du dessin comme substitut d'enregistrement sonore ; toutefois, ce renchérissement sur la première énonciation, déjà noté par Rossini, retranscrit également une gradation rhétorique de « l'énergie brûlante », du « feu sacré » qui anime le chanteur lorsqu'il dit ces vers. Il faut également souligner que le public de l'Opéra connaissant très

⁸⁵ « REGLE GENERALE. Si vous voulez conserver de la puissance dans les notes hautes, il ne faut pas forcer les notes graves, surtout lorsque les intervalles grandissent. » (Gilbert Duprez, *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, p. 16).

⁸⁶ « Sa voix de tête était d'une extrême puissance ; ce qui lui faisait dire encore : « Hélas ! ma voix de tête a pris du ventre. » (Théophile Silvestre, « G. Duprez, étude d'après nature », Gilbert Duprez, *La Mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*, Paris : Chaix, s.d. [1858], p. xii).

⁸⁷ « Certains chanteurs, pour donner plus de fermeté à l'articulation, prononcent le D dur ; [...] ils prononcent, par exemple : *Asile héréiTitaire* » (Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 219).

bien l'œuvre, certains auditeurs étaient selon nous à même de relever de tels détails avec précision et, pourquoi pas, de les intégrer à une caricature.

La déclamation juste, la qualité rhétorique du chant de Duprez ne se résument certainement pas à une diction modulable. Le public goûte en connaisseur les moindres inflexions des grands interprètes, avec un plaisir multiplié de les réentendre puisque ces instants rares ne sont pas encore reproductibles mécaniquement et que l'on sait la prestation d'un chanteur destinée à se ternir avec le vieillissement des organes. Aussi Alexandre Dumas prête-t-il à Edmond Dantès le souci d'écouter avec plus d'attention certains passages qu'il aime davantage :

« Cher Maximilien, interrompit le comte, écoutez de quelle adorable façon Duprez chante cette phrase : "Ô Mathilde ! idole de mon âme." Tenez, j'ai deviné le premier Duprez à Naples et l'ai applaudi le premier. Bravo ! bravo ! ⁸⁸ »

La façon « adorable » de Duprez met certainement en jeu une registration très souple, conforme à la tradition ⁸⁹. Il privilégie souvent la douceur de la voix de tête, même là où Nourrit, chanteur à l'ancienne mais fort ténor depuis le début de sa carrière, donnait de la voix plus franchement :

« Accoutumé à ce premier coup de fouet de Nourrit : *Haine et malheur à nos tyrans !* (I, 5), le public ne fut pas enchanté de Duprez, qui trouvait, lui, dans la déclaration d'Arnold à Mathilde, un charme, une passion que Nourrit ne soupçonnait même pas. Duprez ne crut pas non plus devoir donner au public en voix de poitrine ce second coup de fouet que Nourrit lui cinglait, en voix mixte : *C'était aux palmes du martyre...* Autre mécompte de la sainte routine. ⁹⁰ »

La force n'est ni un but en soi, ni une composante dominante de la vocalité de Duprez ; au contraire, le désir d'adapter le volume de voix au sens des paroles ou de la situation est chez

⁸⁸ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris : Calmann Lévy, 1889, tome 5, p. 168.

⁸⁹ « Dans la [phrase *Ô Mathilde ! idole*, etc., etc.], il est patent que le musicien n'a pas voulu d'autre sentiment que la douleur et le regret exprimés secrètement pour que l'interlocuteur puisse paraître ne pas l'entendre ; c'est ainsi, du reste, qu'elle fut comprise par Nourrit, qui la chanta en voix de tête avec une grande douceur, et une grande vérité dramatique. Duprez, lui-même, qui lui succéda dans ce rôle, bien qu'ayant une voix de poitrine splendide, ne commit pas la faute de chanter cet *à-part* en pleine voix » (Marié, *Formation de la voix*, Paris : Heugel, p. 9). Rappelons que Marié avait été moniteur et professeur à l'école Choron, où Duprez fut formé, ce qui justifierait une conception commune des règles et des fautes de goût.

⁹⁰ Théophile Silvestre, « G. Duprez, étude d'après nature », Gilbert Duprez, *La Mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*, Paris : Chaix, s.d. [1858], p. xi.

lui constant : « Qu'est-ce qu'un son, sinon un moyen d'exprimer une pensée ? Qu'est-ce qu'une note, sans le sentiment qu'elle colore et dont elle est animée ? ⁹¹ »

Nous allons analyser les moments significatifs du premier tableau du quatrième acte de *Guillaume Tell*, lequel présente l'avantage de rassembler les cas de figure les plus fréquents. Tout d'abord, la cadence (voir Figure 12) à la fin de l'air a toutes les raisons techniques et rhétoriques ⁹² d'être extrêmement gracieuse – ce que Rossini appréciait en général ⁹³ et que Duprez semble avoir entériné ⁹⁴. L'orchestre s'est tu pour laisser place à une nuance subtile ; l'affect triste, mélancolique des adieux au foyer paternel demande selon nous de laisser un sentiment de suspension avant le chœur vengeur qui suit.

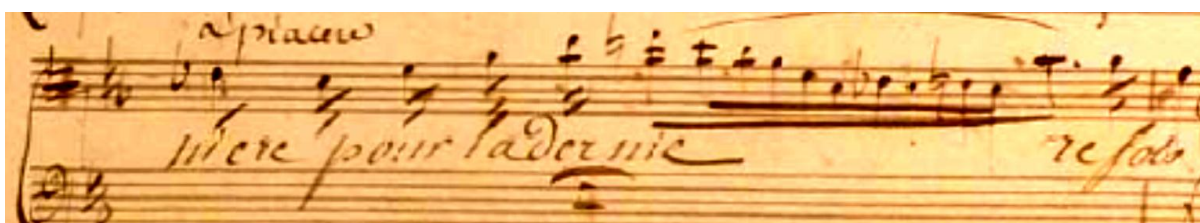


Figure 12 – Rôle de Nourrit dans *Guillaume Tell*, [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF

Le contraste est saisissant lorsque, dans la deuxième scène, le point de repos ⁹⁵ ou d'arrêt ⁹⁶ (voir Figure 13) achevant la première partie soliste d'Arnold sur « les chemins sont ouverts » donne lieu à un « prodigieux *grupetto* enharmonique, jeté, toujours en voix de poitrine, du *sol dièze* sur le *sol naturel* ⁹⁷ ». La violence de cette modulation et la puissance vocale

⁹¹ Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 75-76.

⁹² Voir l'archéophonie par Thomas Seedorf du contre-ut au début de l'aria de Pollione dans *Norma* de Bellini, détaillant les facteurs prouvant que le sommet mélodique lors de la reprise de la phrase « *Eran rapiti i sensi / Di voluttade e amore* » était écrit pour la voix de tête : figure de silence avant pour faciliter le changement de registre, son sur la voyelle [i] propice au faucet, placé sur une syllabe faible autorisant l'ornement léger, pause à l'orchestre (Thomas Seedorf, « Das Falcett der Tenöre. Zu Klangästhetik und Gesangstechnik von Tenören des frühen 19. Jahrhunderts », *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen et Kai Wessel dir., Mainz : Schott, 2012, p. 162-163).

⁹³ Rossini insistait par exemple auprès de Monelli pour qu'il réalise une cadence douce dans *La scala di seta* (voir Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 296).

⁹⁴ Aucune source repérée par nous ne laisse supposer que Duprez ait pu émettre une cadence avec force à cet endroit, alors que les moments remarquables sont relevés dans les comptes rendus de son début avec une grande précision – voir en particulier celui de Berlioz dans le *Journal des Débats* du 19 avril 1837, déjà cité.

⁹⁵ « Dans cette circonstance on ne doit point prolonger la note sur laquelle se trouve le point mais on doit la quitter sèchement aussitôt attaquée. » (*Principes élémentaires de musique : arrêtés par les membres du Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris : Troupenas, c1850, p. 31)

⁹⁶ Le point couronné « indique qu'on doit s'arrêter sur cette note, et qu'on peut y rester le tems qu'on veut, mais sans y ajouter ni aucun trait, ni aucun agrément. » (*ibidem*).

⁹⁷ Hector Berlioz, feuilleton du *Journal des Débats*, 19 avril 1837.

déployée alors que l'accompagnement s'est interrompu avaient de quoi impressionner l'auditoire ⁹⁸.



Figure 13 – Rôle de Nourrit dans *Guillaume Tell*, [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF

La strette présente une section « en force » caractéristique du nouveau style décrit par Fétis : « De mélodie, il n'en est plus question ; c'est le rythme qui en tient lieu. Enfin, l'art du chant a fait place à ces cris autrefois détestés ⁹⁹ ». Duprez était célèbre pour sa capacité à chanter des séries très longues d'accents à contretemps (voir Figure 14) dans les strettes des finales avec chœur. Cet élément rythmique difficile dut être simplifié par Meyerbeer afin de confier finalement à Gustave Hippolyte Roger la création du *Prophète* ¹⁰⁰.



Figure 14 – Rôle de Nourrit dans *Guillaume Tell*, [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF

⁹⁸ « Le second caractère de l'expression du chant se compose de la chaleur, de l'énergie, et d'une espèce d'exaltation dans les idées, qui imprime aux morceaux qu'on chante un cachet de grandiose, de majestueux, d'entraînant et de sublime. Ce caractère d'expression, ou pour mieux dire de verve, unie à un grand volume de voix, élève l'âme des auditeurs, et entraîne leur suffrage et leur admiration. Dans ce cas l'emploi de la voix sombrée peut produire de grands effets. » (Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, 1841, Chapitre 9 « Du style, du goût et de l'expression », p. 147-148).

⁹⁹ Fétis père, « Verdi », *Revue et gazette musicale de Paris*, 15 septembre 1850, p. 309.

¹⁰⁰ Voir Alan Amstrong, « Gilbert-Louis Duprez and Gustave Roger in the composition of Meyerbeer's *Le Prophète* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 162.

Sur le plan de la couleur, Duprez donnait vraisemblablement une vaillance inouïe à ces accents – une syncope étant toujours accentuée ¹⁰¹ à cette époque. C'est même une formule type pour travailler la vibration de la voix ¹⁰². Les réponses du chœur créent ici une véritable émulation, tremplin pour le soliste. Si cet effet est inouï, c'est que le créateur du rôle usait de moyens différents pour rendre les *sol* :

« Nourrit, pour qui la partition avait été écrite, n'avait, bien caractérisées, ni une voix de poitrine ni une voix de tête ou de fausset. Son registre vocal, quoique étendu et d'une parfaite égalité, allait, mixte, guttural et clair, du *mi* naturel au *ré*, ce qui lui permettait d'attaquer ces passages de force brusquement, violemment, mais sans puissance et sans plénitude. ¹⁰³ »

Duprez n'avait peut-être pas une très grande voix, en comparaison avec certains de ses collègues, mais, grâce à la technique de la voix sombrée, il offrait plus de « plénitude » que de coutume dans le timbre sur le *sol* aigu.

Vient enfin la grande montée diatonique (voir Figure 15) dans laquelle Duprez a pu s'abandonner à l'énergie que la situation dramatique lui inspirait ¹⁰⁴. Les noires vibrées de *sol* à *sol* sont sans doute destinées à être émises de poitrine mais les blanches favorisent un passage en voix de tête pour construire un *crescendo* cohérent jusqu'à l'*ut*, tandis que la doublure instrumentale s'efface.

¹⁰¹ « La Syncope est une valeur plus grande entre deux plus petites, et dont la tenue est coupée par les tems de la mesure, ce qui en fait une marche à contretems. Dans les mouvements lents, il faut appuyer un peu la voix sur chaque note Syncopée. Lorsque le mouvement est d'une certaine vitesse, l'inflexion de la voix doit être plus marquée, surtout dans les morceaux dont le rythme est plus cadencé » (Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 112).

¹⁰² Voir les notes rebattues en contretemps avec appel d'octave porté au départ, puis chevrons sur chaque note in B. Lutgen, « exercice pour faire vibrer la voix », *École du mécanisme de la voix*, Paris : Heinz, s.d., n°3, p. yy.

¹⁰³ Théophile Silvestre, « G. Duprez, étude d'après nature », Gilbert Duprez, *La Mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*, Paris : Chaix, s.d. [1858], p. xi.

¹⁰⁴ Voir Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Calmann Lévy, 1880, p. 75.



Figure 15 – Rôle de Nourrit dans *Guillaume Tell*, [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF

Il convient de prendre ici la mesure de la dimension scénique qui contribue puissamment à cette sensation ¹⁰⁵. Nous sommes partis, pour ce faire, des *Quelques indications sur la mise en scène de Guillaume Tell* ¹⁰⁶, que nous avons complétées par des sources postérieures (indiquées en gras et en italique) en annexe 2b. Ces documents sont le fruit de relevés effectués par les régisseurs au fil des répétitions et représentations pour conserver la mémoire de dispositions scéniques pratiquement immuables au fil des reprises sur la même scène, et destinées à être imitées ailleurs ¹⁰⁷. Il résulte de cette collation que Duprez ne

¹⁰⁵ L'idée que la vaillance vocale des « ténors romantiques » dérive de situations dramatiques plus intenses, associées à des orchestrations plus lourdes, est développée par Michael Lee Smith Jr., *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production*, thèse d'interprétation, Alfonse Anderson, dir., Université du Nevada, 2011, dans la droite ligne de Jason Christopher Vest, *Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and transformations of tenor technique in the early nineteenth century : historical and physiological considerations*, thèse d'interprétation, Everett McCorvey, dir., Université du Kentucky, 2009. Voir aussi à propos de *La Juive*, entre autres, Olivier Bara, « Les voies/voix de la vengeance à l'opéra au XIX^e siècle », Céline Bohnert et Régine Borderie dir., *Poétiques de la vengeance. De la passion à l'action*, Paris : Garnier, 2013, p. 93-106 : « [La vengeance contraint] les auteurs à inventer un *langage-limite*, placé aux confins des formes d'expression connues et convenues. ».

¹⁰⁶ Copie manuscrite par Louis Paliani d'une mise en scène imprimée publiée par Duverger père et conservée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (F-Pbh) sous la cote [mise en scène lyrique G6 (1). Les sources complémentaire portent respectivement les sous-cotes (2) et (3).

¹⁰⁷ Sur la conservation systématique et assez stricte des mises en scènes qui fonde notre démarche de collation, voir Robert Cohen, « La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle : les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale », *Revue de Musicologie*, vol. 64, n° 2, 1978, p. 259.

bougeant plus de l'avant-scène ¹⁰⁸ où il a chanté son air, une grande activité se fait autour de lui en arrière-plan durant sa harangue puis se fige pendant tout le chœur, faisant tableau jusqu'au dernier *ut*. La capacité à mobiliser et concentrer autour de lui l'énergie du plateau semble être pour beaucoup dans l'image qu'a laissée Duprez ¹⁰⁹.

On imagine sans peine l'effet que peut donner l'aigu tonitruant lancé dans cette posture héroïque ¹¹⁰, car il est devenu un lieu commun de l'opéra verdien : nous y sommes encore assez accoutumés de nos jours dans « *Di quella pira* » du *Trovatore* ¹¹¹. Le contexte scénique et dramatique est évidemment déterminant pour la réussite ¹¹².

c) La transmission orale du savoir-faire

Nous l'avons montré, le chant scénique est un art de l'effet. Et où cela s'apprend-t-il ? Sur scène et en public, assurément. Mais même sur des théâtres secondaires ou dans les départements, il est nécessaire d'avoir une certaine expérience pour débiter avec succès. Reste le théâtre de société ou les emplois subalternes... prendre place parmi les choristes, par exemple ; de l'avis d'un journaliste en 1838, ceux-ci « savent de quelles qualités, de quels défauts le public est sensible, parce que, presque toujours en scène, et souvent sans rien faire, ils sont les juges les mieux placés de ce qui se passe, et ils ont le secret de ces

¹⁰⁸ Voir Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'œil d'Or, 2011, p. 178-191.

¹⁰⁹ N'ayant pas comparé Duprez avec son prédécesseur, nous considérons que nos conclusions ne contredisent pas nécessairement la thèse selon laquelle Duprez offrirait un jeu moins actif (voir Maribeth Clark, « The Body and the Voice in *La Muette de Portici* », *19th-Century Music*, vol. 27, n° 2, 2003, p. 118 ; nous pouvons ajouter une source importante venant à l'appui de cette idée : Antoine Elwart, *Duprez, sa vie artistique, avec une biographie authentique de son maître, Alexandre Choron*, Paris : Magen, 1838, p. 214). Pour ce qui est de l'image de Duprez et de la diffusion de ses représentations iconographiques, nous renvoyons à notre étude systématique des portraits de Duprez effectuée sous la direction de Florence Gétreau dans le cadre de la classe d'iconologie au CNSMDP : *Portraits psychologiques, portraits de condition*, 2011.

¹¹⁰ Voir la reproduction anonyme parue dans Gilbert Duprez, *Récréations de mon grand âge*, Paris : Marpon et Flammarion, 1888, représentant probablement l'œuvre originale suivante : Étienne Melingue, *Suivez-moi*, statuette, Paris, [1837] (œuvre reproduite en annexe 2b).

¹¹¹ Voir la première scène du film *Senso* réalisé par Luchino Visconti (1954), reconstituant une représentation à La Fenice en 1866, ou l'interprétation de Luciano Pavarotti au Metropolitan Opera en 1988 (https://www.youtube.com/watch?v=T0_UG2UnM7o, lien consulté le 27 août 2014). Le geste caractéristique est également décrit par le chef d'orchestre Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965) : « ils faisaient trois pas vers le trou du souffleur, et, le poing tendu, "envoyaient en force" » (D.-E. Inghelbrecht, *Le Chef d'orchestre et son équipe*, Paris : Julliard, 1949, p. 194).

¹¹² L'importance du contexte d'exécution se vérifie pour d'autres genres que le grand opéra ; le compositeur Adam rappelle que la musique sacrée, par exemple, « ne peut exciter sur l'auditoire ses plus puissants effets que grâce à une prédisposition particulière de la part de celui-ci » (Adolphe Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris : Lévy, 1859, p. 264).

petits moyens de l'art à l'aide desquels on porte sur le public.¹¹³ » En effet, outre la connaissance du répertoire¹¹⁴, la fréquentation des plateaux d'opéra donne une habitude pratique de cet univers. Que l'on soit sur scène pour donner la réplique ou pour tenir une partie plus modeste, on n'en assiste pas moins à un nombre considérable de répétitions et de représentations qui permettent pénétrer plus avant la méthode des artistes assumant les rôles principaux. On citera l'exemple de Jean-Baptiste Faure (1830-1914) qui, enfant, chantait déjà dans les chœurs du Théâtre-Italien :

« Aux *Italiens*, à cette époque, [on] jouait [un] répertoire exquis, précieuse école d'art... Grâce à sa petite taille, Faure se glissait au premier rang, tout yeux, tout oreilles. Parfois, il avait l'insigne honneur – et l'a raconté plus tard – de tenir le chapeau de Mario, tandis que celui-ci, suivant la tradition des ténors, s'en débarrassait négligemment pour chanter¹¹⁵ »

S'il pouvait recevoir un objet des mains de Mario de Candia (1810-1883), Faure pouvait aussi voir le chanteur composer la physionomie de son visage¹¹⁶, déglutir, hésiter, cracher, prendre un temps, communiquer avec le souffleur, le chef d'orchestre, un collègue en coulisse... bref, il était aux premières loges pour connaître tout du métier de chanteur vu de la scène.

¹¹³ S.T., « Les choristes – les danseurs », *La France musicale*, 2 décembre 1838, p. 3.

¹¹⁴ « Comme les artistes, ils ont leur répertoire portant les titres des ouvrages qu'ils savent. Ce répertoire doit comprendre tous les chœurs des grands opéras et des opéras comiques qui se jouent partout. Celui d'un bon choriste ne doit pas comprendre moins de 60 ou 80 opéras » (S.T., « Les choristes – les danseurs », *La France musicale*, 2 décembre 1838, p. 2).

¹¹⁵ Henri de Curzon, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923, p. 8. Voir aussi Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 181.

¹¹⁶ Au festival Mozart 1906 : « En faisant son entrée, Lilli Lehmann me dispensa ma première leçon sur la manière d'aborder le public de concert au sortir du cocon du foyer des artistes. Deux ou trois marches conduisaient les interprètes sur scène et tandis que, jeune inconnue, je suivais les pas décidés de ma majestueuse camarade, je vis une métamorphose se produire. Quand Lehmann pris pied sur la scène, la vieille tante colère disparut pour faire place à ce qui m'apparut un sourire diabolique, qui fendait sa bouche jusqu'aux oreilles. Alors qu'elle s'avavançait sous les applaudissements, je pensai en moi-même "c'est donc ainsi qu'il faut faire ?" Dans mon ignorance crasse, je trouvais cela faux et forcé, ne sachant pas que le jour viendrait où "Ris, Paillasse !" serait également mon sésame. Je ne me rendais pas compte à quel point un sourire doit être étiré, combien une grimace doit être accentuée pour qu'ils soient perçus dans un grand théâtre. » / « *On her entrance, Lilli Lehmann gave me my first lesson in how to approach the concert audience from the intimacy of the green room. Two or three steps led the artists on the stage, and as I, the young unknown, followed my majestic colleague's determined footsteps, I saw a metamorphosis take place. When Lehmann stepped out on to the stage, the angry old aunt of a woman disappeared in what seemed to me a devilish grin, which stretched her mouth from ear to ear. As she moved forward into the applause, I thought to myself, "So that's what you have to do, is it ?" In my stupid ignorance, I thought it false and overdose, not knowing that the day would come when "Ridi, pagliaccio!" would also be my password. I did not realize how broad a smile, how extreme a grimace must be to be perceptible in a large theatre.* » (Maggie Teyte, *Star on the door*, Londres : Putnam, 1963, p. 30).

Aussi, lorsque l'on évoque la formation en troupe, on commence nécessairement par considérer les chœurs. Nestor Roqueplan, directeur de l'Opéra de 1847 à 1854, se souvient à la fin de son mandat de la composition habituelle de ses effectifs :

« Les hommes sont ou de vieux musiciens dont la carrière s'est arrêtée là [...] ou des jeunes gens, élèves du Conservatoire, qui laissent former leurs voix et nourrissent l'espoir d'aborder notre grande scène lyrique [...]. ¹¹⁷ »

Il faut distinguer les choristes qui deviennent élèves du Conservatoire, dans une classe spécifiquement conçue pour consolider leurs lacunes en solfège ¹¹⁸, des élèves chanteurs du Conservatoire qui viennent renforcer les effectifs ou acquérir de l'expérience ¹¹⁹. Toutefois, les uns comme les autres peuvent être amenés à évoluer, sinon sur place – ce qui, autant que nous avons pu nous en rendre compte est rarissime –, en passant plusieurs saisons en province à gravir la hiérarchie des emplois (voir § 3.2a). Duprez le note à propos de ses prestigieuses collègues Caroline Ungher (1803-1877), Henriette Sontag (1806-1854) et Amalia Schütz (1803-1852) ¹²⁰.

Une des grandes différences entre choriste et soliste tient au fait qu'on accompagne le soliste alors que les chœurs sont dirigés strictement. Au début de la période (1838), cette contrainte semble encore dominer le comportement des choristes en scène :

« Les choristes se réunissent toujours en paquets [...] ou en guirlande [,] ils sont très sobres en gestes [...]. Le corps tourne vers l'artiste auquel ils doivent adresser leurs syllabes ; ils n'en ont pas moins les yeux fixés sur le chef d'orchestre, pour attaquer en mesure et tenir compte des ritournelles. ¹²¹ »

¹¹⁷ Nestor Roqueplan, *Les Coulisses de l'Opéra*, Paris : Librairie Nouvelle, 1855, p. 37.

¹¹⁸ « En général peu de choristes sont musiciens [c'est-à-dire qu'ils ne lisent pas la musique] ; c'est à grand renfort de leçons [du répétiteur], leçons qui s'adressent surtout à leur mémoire, qu'ils finissent par apprendre [...]. » (S.T., « Les choristes – les danseurs », *La France musicale*, 2 décembre 1838, p. 2).

¹¹⁹ Certains élèves sont choristes (à l'Opéra-Comique, au Théâtre Italien) avant même d'entrer au Conservatoire et continuent cette activité durant leur cursus. Cela peut nuire à leur assiduité et à leur progrès ; par exemple, Ponchard écrit de Mlle Geismar dans son rapport avant l'examen trimestriel du 23 juin 1853 : « Cette élève qui pour vivre est obligée de chanter de tous les côtés a un peu fatigué sa voix et négligé quelque fois la classe. » (F-PAN, AJ/37/ 272*, fol. 71r).

¹²⁰ « Caroline Ungher était une femme douée de fort grandes qualités dramatiques qui la firent percer en dépit d'une voix défectueuse. Elle avait été choriste à l'opéra de Vienne en même temps que la Schütz, ma camarade à l'Odéon et que je revis à Florence, ainsi que madame Sontag dont je n'ai pas besoin de rappeler la célébrité » (Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 88).

¹²¹ S.T., « Les choristes – les danseurs », *La France musicale*, 2 décembre 1838, p. 2-3.

Sur beaucoup d'autres points, plus le siècle avance et plus la pratique du choriste se rapproche de celle du soliste. Ainsi du jeu, vingt ans après le témoignage précédant :

« Autrefois, les chœurs se plaçaient sur deux rangées, à droite et à gauche, et restaient immobiles, hommes et femmes, sans prendre aucune part à l'action qui se consommait dans ce cercle de momies chantantes. Les systèmes nouveaux de mise en scène ont donné, à tout ce monde, du mouvement, des épées pour les tirer du fourreau, des poignards pour les brandir en l'air, des bras pour étrangler le premier sujet, dans l'occasion ; des jambes pour courir à la délivrance de Naples ou de la Suisse. Parmi ceux qui se sont démenés avec le plus de conscience, il faut compter le père Gontier, vieux chanteur de province, qui donnait à ses bras une langue télégraphique, à sa figure tantôt une expression de rage concentrée, tantôt de courage noble et fier; peu lui importait la place, il exprimait toujours quelque chose ; qu'il fût sur le devant de la scène, qu'il fût au fond du théâtre, derrière les autres, inaperçu de tous, dans la foule, il aurait cru se manquer à lui-même s'il n'avait contracté ses traits par la colère, le mépris, la haine ; mais son expression favorite était celle d'un dédain amer : il était magnifique dans les insurrections. ¹²² »

D'autres que nous retracent l'histoire de cette évolution de la mise en scène, à partir de l'analyse des livrets qui la consigne ¹²³ ; nous retiendrons plutôt l'expérience théâtrale des choristes (ou même des figurants) les plus impliqués, soi-disant inutile pour le spectacle, mais propre à les préparer au métier de soliste ¹²⁴. Musicalement, l'écriture n'est pas toujours suffisamment mélodique pour comporter des éléments techniques « solistiques », mais les phrases d'un pupitre à découvert peuvent s'y prêter. Citons, à titre d'exemple, le port de voix en désinence dans *Les Pêcheurs de perles* de Bizet ¹²⁵ exposé d'abord sur les mots « amie inconnu-u-e », puis la phrase « Ah ! chante, chante encore... » qui est même reprise par Nadir. La distance entre chant soliste et chant pratiqué par les choristes n'est donc pas toujours également accusée. Le coryphée, artiste des chœurs auquel on confie une

¹²² Nestor Roqueplan, *Les Coulisses de l'Opéra*, Paris : Librairie Nouvelle, 1855, p. 38. Voir aussi James Rousseau « Des choristes », *Code théâtral*, Paris : Roret, 1829, p. 82 : « Les choristes ne doivent pas se contenter de chanter ; il faut encore que leur pantomime exprime, selon la situation, la douleur, la joie, la terreur, etc. : ce qui, vu leur intelligence ordinaire, est encore pour eux un travail particulier. Cela regarde le metteur en scène. »

¹²³ Michela Niccolai, qui a étudié la mise en scène à l'époque d'Albert Carré, est en charge d'un chantier de numérisation en cours piloté par la fondation Palazzetto Bru-Zane concernant le fonds de l'Association de la Régie théâtrale conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

¹²⁴ « Comme acteur, M. Marié a une supériorité incontestable sur M. Masset; mais il ne faut pas oublier que deux années de métier avaient pu suffisamment former pour la scène l'ancien figurant de l'Opéra-Comique » (« *La Symphonie* », *Le Ménestrel*, 20 octobre 1839, p. 1).

¹²⁵ *Les Pêcheurs de perles*, opéra en trois actes de Georges Bizet sur un livret d'Eugène Cormon et Michel Carré, créé le 30 septembre 1863 au Théâtre-Lyrique.

phrase isolée (équivalent d'une utilité au théâtre) illustre cette porosité faible mais existante entre les deux mondes. C'est par exemple Benvolio dans *Roméo et Juliette* de Gounod ¹²⁶.

De la doublure à l'étoffe des premiers sujets

Lorsque l'on embauche un jeune artiste, il est possible de lui faire une position de doublure. Ainsi, il pourra observer soir après soir les effets réalisés par le(s) titulaire(s) des rôles tout en étant préparé par les leçons des chefs de chant. La cantatrice Laure Cinti-Damoreau (1801-1863) recommande cette école en soulignant l'importance de porter un regard analytique sur ses collègues : « [Bien loin d'] imiter servilement le maître ou le modèle qu'on adopte [, il faut] se rendre compte par quel art il obtient de la grâce, par quel secret il arrive à charmer. On évite ainsi l'écueil de la parodie, on avance rapidement dans la route qui conduit au succès. ¹²⁷ » Le corollaire de travailler dans une troupe « surnuméraire », où plus d'un artiste peut tenir un rôle donné, c'est la comparaison entre eux. Le jeune Jean-Baptiste Faure, au sortir du Conservatoire, connaît cette situation face à son chef d'emploi (dont il est la doublure) : « Émule de Bataille, et sans rien changer au caractère du personnage, [Faure] en variait assez les effets, soit par son jeu, soit par sa voix et son style, pour que les auditeurs eussent plaisir à voir les deux interprètes alterner leurs talents. Et c'est bien ce qui arriva dès lors, jusqu'à la retraite du plus ancien. ¹²⁸ »

En province, ce phénomène existe autrement car la troupe est recrutée pour un an et sans doublon, faute de moyens financiers suffisants, au moins dans la plupart des villes. Un phénomène de comparaison d'une année sur l'autre entretient le regard critique sur les nouveaux artistes, et la mise à jour des références s'opère notamment à travers les tournées des vedettes parisiennes ou grâce à l'entrée dans le métier d'artistes qui ont résidé une saison complète à Paris. Le ténor Alexandre Grognet (1809-1895) a commencé sa carrière

¹²⁶ *Roméo et Juliette*, opéra en cinq actes de Charles Gounod, livret de Jules Barbier et Michel Carré,, créé au Théâtre-Lyrique le 27 avril 1867.

¹²⁷ Laure Cinti-Damoreau, préface de la *Méthode de chant*, Paris : Heugel, 1849. Le principe de l'apprentissage en partie par mimétisme est toujours vivace plusieurs générations après, le système de la troupe et l'école française étant toujours debouts : « L'imitation [...] n'affecte que l'exécution – c'est un aspect technique que vous pouvez apprendre en imitant les grands artistes. » / « *Imitation [...] can affect only the executive side of your art – it is technique that you can learn by imitating great artists* » (Maggie Teyte, *Star on the door*, Londres : Putnam, 1963, p. 94). À ses élèves qui ont peur de perdre leur individualité, elle montre le travail de copie des peintres.

¹²⁸ Henri de Curzon, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923, p. 19.

dans les chœurs de l'Opéra-Comique puis de l'Opéra ¹²⁹ et, lorsqu'il débute à Brest dans le rôle éponyme de *Robert le Diable* de Meyerbeer, « on a pu s'apercevoir qu'il apportait une excellente méthode et de précieuses traditions ¹³⁰ ». Même isolé dans son emploi, l'artiste en province apprend des autres chanteurs, développe son endurance en assumant des rôles assez longs, et affine son sens de l'effet en pratiquant le même public soir après soir. La situation de communication feinte et réelle à la fois (respectivement vis-à-vis des partenaires et vis-à-vis du public) permet d'explorer des options d'interprétations variées, dictées par la nécessité et l'inspiration du moment. Dans notre expérience, ce sont notamment des paramètres comme la frontière parler/changer qui sont affectés par l'intensité des intentions dramatiques ¹³¹.

Il peut paraître curieux qu'une artiste aussi accomplie dès ses débuts que Laure Cinti-Damoreau affirme dans la préface de sa méthode de chant avoir recherché des conseils jusqu'après son engagement à l'Opéra, presque dix ans plus tard ¹³². En réalité, le système de la troupe constitue bien une formation en soi, même pour les premiers sujets en titre. Cinti sera ensuite l'exemple par rapport auquel se façonneront de nombreux talents, au Conservatoire où elle enseigne, mais aussi au sein de la troupe de l'Opéra-Comique qu'elle rejoint : « Un grand artiste anime tout ce qui l'entoure ; il communique à ceux qui l'approchent un peu de ce qu'on appelle, en style prétentieux et fade, le feu sacré, et de ce que nous nommerons, pour nous servir du vocabulaire à la mode, le fluide artistique. ¹³³ » On imagine facilement que Couderc, tenant le rôle de Bénédicte dans *L'Ambassadrice* lors de la création de cet opéra-comique ¹³⁴, qui doit proposer des cadences et des variations sur les mêmes motifs qu'Henriette (rôle tenu par Cinti) dans leur premier duo, fut fortement

¹²⁹ Voir Martine Labourie, *Tour de France d'un ténor 1830-1850*, Paris : Christian, 1999, p. 13-19 et 31-56.

¹³⁰ *L'Armoricaïn*, 26 mai 1840, cité d'après Martine Labourie, *Tour de France d'un ténor*, op. cit., p. 63.

¹³¹ Telle intervention du Remendado « Halte ! quelqu'un est là qui cherche à se cacher », dans le 3^e acte de *Carmen*, a pu sonner juste dans notre bouche alors même qu'elle était pratiquement parlée, simplement parce que l'urgence d'attirer l'attention de cinquante personnes sur le plateau est réelle ; si cette phrase « passe à la trappe », le coup de théâtre tombe à l'eau et la perception normale du déroulement de l'action en est profondément dérangée (représentation du 15 octobre 2011 au Théâtre du Touquet par la compagnie Sel Canto). Une autre réplique de notre collègue Samy-Victor Dahhani, qui incarnait Don José ce soir-là, nous avait fort impressionné : lui aussi avait parlé, avec une véracité ébahissante, un mot noté sur la portée.

¹³² Cette déclaration de la cantatrice a suscité une étude chiffrée de sa progression dans la carrière par Étienne Jardin, « Laure Cinti-Damoreau : du Conservatoire à *La Muette de Portici* », présentée le 4 avril 2012 lors du colloque international *Le Grand opéra : un genre et un modèle* à l'Opéra-Comique.

¹³³ « Théâtre de l'Opéra-Comique. Engagement de Mme Damoreau », *La Gazette musicale de Paris*, 25 octobre 1836.

¹³⁴ *L'Ambassadrice*, opéra-comique en 3 actes de Daniel-François-Esprit Auber sur un livret d'Eugène Scribe et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, créé à Opéra-Comique le 21 décembre 1836.

influencé par la virtuosité de cette dernière et dut en quelque sorte se hisser à son niveau, en même temps qu'il fut certainement porté par la précision du ciselé et la justesse d'intonation extraordinaires de sa partenaire ¹³⁵. Duprez, s'il ne parle pas, curieusement, de son professeur et chef d'emploi à l'Odéon ¹³⁶, rappelle dans ses mémoires qu'il eut l'avantage de donner la réplique à la Pasta au théâtre des Carcano à Milan ¹³⁷. Par la suite, il s'attacha à transmettre cette expérience de la troupe :

« Je réunis quelques-uns des élèves qui m'avaient été donnés par le Conservatoire, et, après les avoir préparés à l'exécution d'un certain nombre d'opéras : *Lucie, la Juive, Jérusalem, le Barbier, la Favorite*, etc., je partis avec eux pour la province. Mon but, dans une tournée théâtrale, était aussi bien de développer par la pratique le talent de ces jeunes gens, que de les aguerrir à la scène, tout en protégeant de mon nom, de ma présence et de mon autorité leurs premiers pas devant le public. ¹³⁸ »

Ce sont en effet des œuvres de grand opéra, impraticables à Paris pour ces jeunes chanteurs, que les élèves interprétèrent, et Duprez lui-même tint ses rôles. C'était certes une garantie de satisfaction et de bienveillance pour le public, et c'était en même temps une leçon sur le vif pour ses élèves.

¹³⁵ Nous avons nous-même fait l'expérience de ce que donner la réplique à une très grande voix comme celle d'Hélène Perraguin fait trouver instinctivement des ressources insoupçonnées pour répondre dans le même registre, sur le même ton déclamatoire et vocal (Trio *Domine non secundum* de César Franck donné le 1^{er} août 2010 en l'église Saint-Bertrand de Comminges avec le concours de Philippe Bohée, baryton-basse).

¹³⁶ Voir Mark Everist, *Music and Drama at the Paris Odeon 1824-1828*, Berkeley : University of California Press, 2002, p. 82-83. Duprez a certainement beaucoup appris de son chef d'emploi Lecomte auquel il reprit notamment le rôle-titre d'*Ivanhoé* et Almaviva du *Barbier de Séville*, deux ouvrages de Rossini. Nous n'avons pu consulter d'autre témoignage de sa pratique que le jugement négatif porté par Léonard de Géréon : « Lecomte chantait avec une prétention qui faisait rire le public de pitié » (*La Rampe et les coulisses*, Paris : Hérhan, 1832, p. 271), mais des dépouillements pourraient probablement pallier ce manque.

¹³⁷ Voir Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 53.

¹³⁸ Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 188-189. Notons que le principe de production scolaire existait déjà à l'école Choron, et que Duprez y avait tenu plusieurs rôles : « Les élèves de l'École spéciale de chant, dirigée par M. Choron se sont fait entendre, hier dimanche, dans un exercice public [...]. Nous citerons entre autres le jeune Duprez, qui a chanté avec un goût et une expression remarquables la scène de Pylade dans *l'Iphigénie en Tauride*, de Piccini, et ensuite un air d'*Elysa*, de Chérubini. » (*Le Diable Boiteux*, 16 décembre 1823, p. 4) / « L'ordre a été donné au directeur de l'école de monter Orphée pour un prochain exercice. Le jeune Gilbert Duprez, que nous avons déjà nommé, remplira le rôle d'Orphée. » (*Le Diable Boiteux*, 28 mai 1824, p. 4.).

d) Les traditions écrites de la norme parisienne

Nous avons vu que la circulation annuelle des artistes sur tout le territoire francophone et la hiérarchie dans les troupes plus pérennes allait de pair avec une mode d'exécution. La liberté d'invention appartient alors au chef d'emploi parisien, ainsi que la responsabilité de faire évoluer sa pratique, vers des effets de plus en plus soignés : « en pleine maîtrise, Faure se plaît constamment à étendre ses ressources vocales, à chercher des expressions nouvelles, à imaginer des effets imprévus mais toujours distingués et *naturels*.¹³⁹ » Cette transmission entre artistes durant les spectacles n'est pas directement saisissable pour l'historien, mais les indices des pratiques orales sont présents sous de nombreuses formes dans les vastes corpus d'écrits que nous ont légués les musiciens du XIX^e siècle. Au premier rang de ceux-ci, les partitions annotées. S'il est assez rare de pouvoir identifier les mains, le travail approfondi dont certains exemplaires témoignent permet de connaître assez précisément la manière dont les chanteurs abordaient la musique imprimée qui était au répertoire courant. Dans le fonds Nadia Boulanger échu au CNSM de Lyon se trouve un piano-chant¹⁴⁰ de *La Dame Blanche* renfermant une foule d'indications au crayon de papier pour le rôle de Georges Brown. L'ornementation de la reprise du refrain (voir Figure 16) nécessite un système de croix pour signaler l'emplacement des « passages » griffonnés dans les portées laissées libres par des silences.

¹³⁹ Henri de Curzon, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923, p. 16.

¹⁴⁰ Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, partition réduite pour piano et chant, Paris : Girod, [c.1853] (daté d'après le cotage [E. G. 3286]), exemplaire annoté, F-LYc, M 541 BOI D UFNB.



Figure 16 – Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, partition réduite pour piano et chant, Paris : Girod, [c.1853], exemplaire annoté, F-LYc, M 541 BOI D UFNB © CNSMDL

Ces variations sont clairement destinées à un chanteur en particulier qui les aura improvisées et essayées avant de les inscrire sur la page pour s'en souvenir plus tard. Cependant, il est tentant de les rapprocher de la tradition de Louis Ponchard, créateur du rôle en 1825, si l'on se souvient de l'histoire familiale de Nadia Boulanger. Sa grand-mère, Marie-Julie Hallinger (1786-1850), a chanté durant toute sa carrière aux côtés de Ponchard sur la scène de l'Opéra-Comique et son grand-père, Frédéric Boulanger (1777- ?), a été son collègue au Conservatoire comme professeur de vocalisation entre 1817 et 1820 ; enfin son père, Ernest Boulanger (1815-1900), qui est vraisemblablement l'auteur des annotations, avait certainement connu l'interprétation du maître avant de se voir confier lui-même une classe de chant. La cohérence entre le modèle original et cette version adaptée à un nouvel individu est donc vraisemblablement très forte dans les grandes lignes (endroits où orner, tempi).

Sur une autre partition conservée au Conservatoire de Genève¹⁴¹, on retrouve les traditions courantes encore plus explicitement marquées, avec une visée plus pédagogique.

¹⁴¹ Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, partition réduite pour le piano, Paris : Vve Launer, [c.1842] (daté d'après le cotage [3286]), exemplaire annoté, CH-Gc, Ac 24.

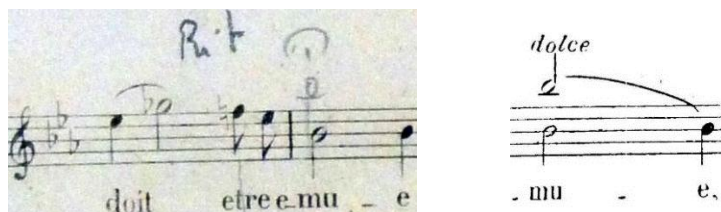


Figure 17 – Tradition courante indiquée au crayon puis intégrée à la gravure

Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, partition réduite pour le piano, Paris : Vve Launer, [c.1842], p. 99, exemplaire annoté, CH-Gc, Ac 24 © HEM-Ge
 & Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, nouvelle édition reconstituée d'après la partition d'orchestre et les représentations de l'Opéra-Comique [...] par Paul Puget, Paris : Choudens, [c.1900], p. 173 © imslp.org

Il s'agit de compléter la notation par le rappel des subtilités que l'éditeur a négligé d'indiquer en toutes lettres mais selon lesquels l'air est unanimement interprété. Certains changements sont si courants (voir Figure 17) qu'ils seront finalement imprimés à la fin du siècle, à l'initiative de l'éditeur Choudens qui souhaite produire une nouvelle gravure conforme aux « représentations de l'Opéra-Comique »¹⁴². Paul Puget est alors chargé des corrections, puisqu'en tant qu'accompagnateur de ce théâtre il fait habituellement répéter leurs rôles aux chanteurs et connaît dans le détail les usages en vigueur. Cet arbitre a la lourde responsabilité de distinguer, parmi les innovations, le bon grain de l'ivraie¹⁴³. Avant même cette grande refonte, nous avons pu remarquer que certains traits de la cavatine n'existent sous leur forme archaïque, correspondant vraisemblablement au manuscrit autographe, que dans les premières éditions¹⁴⁴. Pour les premières éditions, c'est aux chanteurs créateurs eux-mêmes que l'on demande leurs variations ; ainsi, Heugel écrit à la cantatrice Juliette Bilbaut (1855-1925) « Transmettez-moi au plus vite vos variantes du Fabliau [d'Arlette dans *Jean de Nivelle* de Léo Delibes]. Je tiens absolument à les publier dans

¹⁴² Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, nouvelle édition reconstituée d'après la partition d'orchestre et les représentations de l'Opéra-Comique et réduite pour le piano par Paul Puget, Paris : Choudens, [c.1900] (daté d'après le cotage [A.C. 12 457])

¹⁴³ Le premier chef de l'Orchestre national de la Radiodiffusion française, Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), avertit que l'usage consacré par l'éditeur n'est pas toujours du goût des puristes : « Quand on confronte la partition d'orchestre de [*Manon*] de Massenet, dont il n'existe encore qu'un tirage, et les innombrables rééditions de la partition piano et chant, où ont été ajoutées, au fur et à mesure, toutes les traditions de toutes les provinces, on reste atterré devant tant de sottise et tant de laideur accumulées. » (D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 123). Notons que dans certains cas, la gravure de versions alternatives sur des portées supplémentaires permet de laisser apparent le texte original.

¹⁴⁴ Voir l'édition originale, Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, Paris : Janet et Cotelle, s.d. [cotation 1590 n°10]).

la partition et nous allons mettre sous presse.¹⁴⁵ » La propriété intellectuelle de cette partie de la composition est assez strictement du domaine de l'interprète, et Pauline Viardot tient féroce­ment à faire reconnaître sa maternité :

« Je viens de lire avec surprise, dans le dernier numéro de la *France Musicale*, que "Mlle Vestvali a déployé une grande puissance de voix dans la brillante cadence d'une page sans accompagnement, qu'on attribue à Mme Viardot, en collaboration avec H. Berlioz". Lorsque vous m'avez demandé ce point d'orgue pour le graver dans votre édition d'*Orphée*, vous saviez bien qu'il ne m'était pas seulement attribué, mais qu'il était bien de moi et que je n'avais eu besoin pour l'écrire de la collaboration de personne.¹⁴⁶ »

En dépit de leurs qualités expressives, de leur grande diffusion et du bon sens dramatique qui préside souvent à leur emploi, la grande majorité des changements n'ont malheureusement jamais été publiés. Nous verrons la place que l'enregistrement sonore peut prendre dans cette transmission aujourd'hui (voir notre conclusion). Ce dispositif n'ayant pas cours à l'époque que nous étudions, l'ajout d'indications de phrasé dans les partitions gravées restait le meilleur outil ; la seconde section du présent chapitre aura pour objet de présenter les lectures fines que l'on peut en faire. Il s'agit bien de notations mnémotechniques correspondant à un vécu d'expression musicale en public, puisque « phraser, c'est donner à chaque phrase, dans l'exécution de la musique, le caractère convenable, et l'accompagner de tout ce qui peut en augmenter l'effet¹⁴⁷ ». Jean-Baptiste Faure insiste sur la nécessité de cacher l'artisanat par l'art, c'est-à-dire de rendre imperceptibles les ficelles, de mettre en avant l'expression :

« Lorsqu'on respire, il faut faire en sorte que le public comprenne bien que c'est surtout pour donner à la phrase musicale plus d'ampleur, de charme ou d'expression. Il ne doit jamais soupçonner que le besoin seul vous force à prendre une respiration.¹⁴⁸ »

¹⁴⁵ Jacques-Léopold Heugel à Juliette Bilbaut, [Paris, 1880], lettre citée d'après Jane Arguer, « La Belle Tradition vocale française (suite) », *Le Ménestrel*, 3 août 1934, p. 284.

¹⁴⁶ Pauline Viardot à M. Escudier, 25 [décembre 1860], F-Pn, Lettres Autographes, Pauline Viardot, n° 34. Nous avons effectivement retrouvé la citation concernant une représentation à La Haye dans la rubrique « Actualités / étranger » (*La France musicale*, 23 décembre 1860, p. 491).

¹⁴⁷ François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 369.

¹⁴⁸ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 218-219.

Certains changements sont tout à faits souverains pour simplifier l'abord d'une partition ou réussir à peu de frais une scène délicate, soit vocalement, soit théâtralement.

La tradition vocale, relation intime entre une école et un répertoire, subit sans cesse des remises en causes, parfois profondément problématiques. Le discours sur la prosodie debussyste, ou même simplement sa musique elle-même, poussent très tôt les chanteurs à tenter des changements qu'Irène Aïtoff (1904-2006) n'a pas tous condamnés¹⁴⁹. D'autres s'en sont chargés, en défendant notamment l'idée que *Pelléas* (1902) et *Lakmé* (1883) relèvent d'une conception du chant relativement proche, et que les libertés excessives prises par certains interprètes dans l'un et l'autre ouvrage étaient également inappropriées :

Inghelbrecht se souvient avoir entendu un chanteur « assouvir sa haine des syllabes muettes en rectifiant deux fois de suite à sa façon, le rythme de Debussy qu'il ne supportait pas à cet endroit : "On dirait de l'eau pure sur mes lèvres / On dirait de l'eau pure sur mes mains." Où il remplaçait simplement chaque noire par une croche, sur les syllabes muettes ! Il est à remarquer que cette phobie disparaît, dès qu'un *effet* coïncide avec une syllabe muette. Ainsi, dans *Lakmé*, à la fin de la cantilène du dernier acte, aucun Gérard n'a jamais été offusqué de tenir autant qu'il le pouvait – et plutôt trop que peu – son délicieux si bémol de tête sur : "l'aile de l'Amour a passé."

Mais cela, c'est la tradition et les traditions sont intangibles. Elles sont souvent, d'ailleurs, comme les œillères des chanteurs. On croit trop généralement que le seul souci de l'effet les a causées, qu'un *cédez* est devenu progressivement un *ritenuto*, puis un *allargando*, et enfin un *point d'orgue*, ce qui est exact, fréquemment. Mais on pense rarement qu'elles puissent être aussi, et dans ce cas surtout, conséquentes de l'incapacité d'un chanteur ou même d'un chef d'orchestre.¹⁵⁰ »

Nous consacrerons quelques pages de notre conclusion générale aux questions d'interprétation historiquement informée soulevées par la fidélité que témoigne Inghelbrecht à une notation et à la proportion dans laquelle il est légitime ou non de l'adapter. Sans quitter l'histoire du chant proprement dite, son discours attire tout de même l'attention sur le fait que tout geste attesté dans le passé n'est pas automatiquement investi

¹⁴⁹ Voir l'enregistrement réalisé par Irène Aïtoff, chef de chant spécialiste de l'ouvrage, en 1998 (disponible sur le site du chef d'orchestre Frédéric Chaslin, http://www.chaslin.com/chaslin.com/AITOFF_PELLEAS.html, consulté le 12 décembre 2014). Sa diction très proche du parler n'est pas celle que l'on observe chez le baryton Jacques Jansen (1913-2002), par exemple (voir Gramophone DB 5161 à 5180, [Paris] : [Industries Musicales et Electriques Pathé-Marconi], [1942]).

¹⁵⁰ D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 122.

d'une « autorité » ¹⁵¹ indiscutable, loin s'en faut ! Pour comprendre la genèse des (bonnes) traditions, il faut se plonger dans le processus d'écriture des œuvres, des premières esquisses par le compositeur aux dernières modifications portées au crayon sur la partition imprimée par l'interprète.

¹⁵¹ Nous proposons le néologisme « autorité », construit sur l'adjectif « auctorial », de l'auteur, pour signifier l'autorité de l'auteur. C'est cette notion qui justifie le « respect » de la note écrite, ou de l'esprit du texte musical considéré comme patrimoine.

2.2 LE TRAVAIL D'ÉQUIPE

« Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ¹⁵² »

De sa conception à son oubli, un ouvrage lyrique est en mutation permanente. Comme tout « spectacle vivant », il est adapté chaque soir pour le lieu qui l'accueille et les personnes qui l'incarnent. Même dans la poussière des bibliothèques, sans être représenté, le regard que ses interprètes potentiels portent sur lui – qu'ils soient chanteurs, chef d'orchestre ou savants – ne cesse de s'altérer ; la perception qu'en a le public est également sujette à une évolution incessante. Tous ces mouvements entraînent pour les œuvres une plasticité de chaque instant, qui laisse plus ou moins de traces dans les partitions. Ce mécanisme peut être documenté en rassemblant des éléments se rapportant à des pièces différentes et à des époques variées, toutes participant cependant d'un même système de production lyrique, d'un même rapport au répertoire (voir § 3.2a). Les modifications apportées à une partition sont le plus souvent rattachées à l'idée du style.

a) Prolégomènes

Le style, un artisanat du chanteur pour toucher le public

Avant d'être une tradition à la mode qui se « sédimente » dans la partition, l'effet se prépare en « laboratoire » et se teste en public. François-Joseph Fétis (1784-1871) se souvient à la fin de sa vie que, même pour une grande improvisatrice comme la fille aînée de Manuel Garcia père (1775-1832), Maria Malibran (1808-1836), plus douée que sa sœur cadette Pauline Viardot (1821-1910) aux dires de celle-ci, la recherche de l'effet dans un air donné est une construction, un raffinement progressif :

« La conception des morceaux, d'où résulte le style d'exécution, doit être préparée, méditée, étudiée, ce qui n'exclut pas toutefois l'inspiration instantanée qui se manifeste surtout par l'accent. [...] Nonobstant la richesse de son imagination et l'énergie [...] qui la dominait à la scène, Mme de Bériot-Malibran n'arrivait jamais à

¹⁵² Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Paris : Denys Thierry, 1674, Chant 1.

d'aussi beaux résultats la première fois qu'elle chantait un air, que lorsqu'elle en avait mûri les détails dans quelques représentations. ¹⁵³ »

Le style d'exécution, c'est ici par définition ce qui produit des effets parfaitement mesurés. Quelques remarques générales sur les aspects du chant « neutre » belcantiste passés tels quels dans le style romantique ne seront pas inutiles, avant de détailler le processus complexe et collectif d'élaboration des effets dans le cas du chant scénique. Nous en profiterons pour préciser leurs conséquences sur l'auditeur, qui sont rarement explicitées alors qu'elles constituent non seulement l'objectif esthétique avoué, mais aussi le primat de l'hédonisme vocal au point de vue de la réception. Il est plus courant de trouver dans les méthodes des réflexions sur les effets néfastes des défauts vocaux sur l'auditoire ; par exemple, la concentration mimétique du public sur la voix occasionne pour celui-ci des désagréments lorsque des mucosités viennent perturber le chant ¹⁵⁴. Il nous a semblé que l'on pouvait résumer en cinq points les principes élémentaires du beau chant, à respecter en toutes circonstances :

- la facilité qui détend ¹⁵⁵ et permet au charme de la voix de s'exercer ¹⁵⁶ ;
- la structuration interne (décomposition rythmique prévisible) qui rassure ¹⁵⁷ ;
- la symétrie du phrasé qui comble ¹⁵⁸ ;
- l'égalité du son lâché et du son repris qui maintient en suspens ¹⁵⁹ ;
- la personnalité vocale (méthode et effets personnels) qui attache ¹⁶⁰.

¹⁵³ François-Joseph Fétis, *Méthode des méthodes de chant*, Mayence : Schott, 1870, p. 101.

¹⁵⁴ « La gêne et l'inquiétude qu'elles occasionnent n'ont d'égaux que celles du public [...] chaque spectateur cherche aussitôt à se débarrasser d'un chat imaginaire et, par ses toussotements significatifs, semble vouloir aider l'artiste à expulser le sien. » (Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 211).

¹⁵⁵ « Le chanteur qui outrepassa ses moyens arrive promptement à la fatigue ; cette fatigue est toujours partagée par ceux qui l'écoutent » (Mengozzi, cité dans Charles Delprat, « Des différents timbres dans les voix d'hommes et de leur emploi », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 132).

¹⁵⁶ « Les efforts extraordinaires aussi ne conviennent point ; outre qu'ils épuisent la poitrine et fatiguent la respiration, ils détruisent tout le charme de la voix, empêchant par là qu'elle sorte libre et naturelle » (André Degola, « De la manière de faire sortir la voix et de la prononciation », *Méthode de goût et d'expression*, Paris : L'Auteur, s.d., p. 3).

¹⁵⁷ Pour pouvoir employer un rubato important, notamment pour l'ajout de traits, ou improviser un point d'orgue très long sans perdre l'attention de l'auditeur ni le prendre à contre-pied, il est nécessaire que la chute d'un mélisme soit toujours prévisible, grâce à une conduite de phrasé parfaitement claire.

¹⁵⁸ La qualité d'un phrasé standard est de trouver son mouvement respiratoire dans une désinence à la mesure de l'élan, ainsi que nous l'avons exposé au § 1.2a.

¹⁵⁹ Voir Manuel Garcia fils, « 2^e partie / De l'art de phraser », *École de Garcia*, Paris : L'Auteur, 1847, p. 68, à propos du chant de grâce, et l'exemple tiré *Charles VI* d'Halévy in Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 200, pour ce qu'il nomme la « mémoire des sons ».

Ces idéaux stylistiques, l'interprète les adapte parfois, en fonction du contexte musico-dramaturgique et de l'emploi, mais il les adopte toujours, indépendamment du genre (bouffe, sérieux) et du mouvement (allegro, cantabile, agitato, adagio, ...). La grande rigueur de construction musicale, qui se retrouve à l'identique dans les cahiers de vocalises ¹⁶¹ du ténor Giovanni Battista Rubini (1794-1854) et du mezzo-soprano Mathilde Marchesi (1821-1913), doit aussi se comprendre comme un procédé rhétorique dans l'école française, au moins à partir de Pierre-Jean Garat (1762-1823). Fétis l'a entendu, et se souvient qu'« il lui fallait un plan, une gradation, qui n'amenât les grands effets que lorsqu'il en était temps, et lorsque la passion était arrivée à son développement. ¹⁶² » Ce principe est tout à fait conforme aux prescriptions de la méthode de Boisquet ¹⁶³ pour le jeu, ce qui illustre bien la proche parenté entre la tradition vocale et le théâtre dans la culture française. Le travail des rôles, la construction des personnages sont l'affaire de l'acteur-chanteur, conseillé ou dirigé par divers interlocuteurs. Leur intervention s'articule autour de la « vocalité ».

La « vocalité », niveau d'élaboration collectif du chant

Pour communiquer, chanteur et spectateur partagent une foule de références que nous formaliserons comme un code ou « système poétique » exploitant notamment le geste et la parole. Pour les besoins de la démonstration, la parole sera subdivisée en deux composantes : un discours susceptible d'être écrit ou lu, et une matérialité sonore.

Le code expressif le plus aisé à décrire est le code gestuel. Un chanteur est doué de mouvement, dont la plus petite décomposition est le geste. Par exemple, on lève la main droite pour prêter serment, action oratoire symbolique et conventionnelle décrite par la formule consacrée : « Levez la main droite et dites : “Je le jure” ». Ce type de code est acquis

¹⁶⁰ Pour quelques connaisseurs de l'époque, au moins, l'art dont on observe le perfectionnement plaît davantage que la fraîcheur éphémère de l'organe : « D'ailleurs une voix faible bien dirigée plaira plus qu'une voix forte sans méthode. Combien de chanteurs font plaisir même au théâtre, avec très peu de voix, mais l'art double leurs moyens » (Gustave Carulli, « De la vocalisation », *Méthode de chant*, Paris : Latte, 1838, p. 7). Un phénomène d'accoutumance peut même apparaître si l'effet ne génère pas un simple souvenir mais une véritable sensation (voir Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831*, vol. 1, Lyon : Symétrie, 2008, p. 60).

¹⁶¹ Voir les crescendos et decrescendos indiqués partout dans Giovanni Battista Rubini, *Douze leçons de chant moderne*, Paris : Latte, 1839, et dans Mathilde de Castrone Marchesi, *L'Art du chant*, Vienne : Bösendorfer, 1877, p. 42-45.

¹⁶² François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 185.

¹⁶³ François Boisquet, *Essai sur le comédien chanteur*, Paris : Longchamps, 1812, p. 237, exemple commenté in Charlotte Lorient, *La Pratique des interprètes de Berlioz et la construction du comique sur la scène lyrique au XIX^e siècle*, thèse, Jean-Pierre Bartoli dir., Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 152-153.

par un apprentissage voisin du langage, il renforce ou même remplace la parole dans certains cas ; dès l'école maternelle on enseigne aux enfants à lever la main pour demander la parole, ce qui n'empêche nullement de doubler occasionnellement le geste silencieux par un « ici, moi, s'il vous plaît » audible, lorsqu'on n'a pas l'impression d'avoir réussi à capter l'attention du récepteur. L'usage (le vocabulaire) et l'organisation (la grammaire) des gestes sont régis globalement par la « gestuelle ». Pour un spectateur comprenant ce code visuel, c'est-à-dire disposant des bonnes références culturelles (habitude du théâtre, connaissance de l'iconographie) pour décrypter la gestuelle utilisée, le degré de réussite de la communication et la somme des aspects spécifiques à l'acteur en question constituent son « jeu ». Puisque l'histrion utilise son corps comme support de ses gestes, le spectateur est amené à apprécier également son physique (voir Figure 18).

	<i>jeu</i>
<i>faculté du chanteur</i>	mouvement
<i>unité émise par le chanteur</i>	geste
<i>système poétique</i>	gestuelle
<i>qualité appréciée par le spectateur</i>	physique
<i>sens récepteur du spectateur</i>	vue

Figure 18 – La perception du jeu d'acteur au théâtre lyrique

À un niveau plus abstrait nous pouvons repérer la même structure pour les *pensées* transmises. Procédons par analogies. Si l'unité de pensée est *l'idée*, le classement, l'organisation hiérarchique et linéaire des idées sont l'objet de la *rhétorique*. C'est le code qui structure le message, celui qui, lorsqu'on peut en prévoir la forme permet d'en jouer et d'atteindre une efficacité supérieure. Si le spectateur est manipulé convenablement, il reconnaîtra dans la pensée bien ordonnée une force expressive. Notre système de correspondances assure donc que l'expression est à la pensée ce que le jeu est au mouvement : il s'agit de deux qualités perçues par le spectateur (voir Figure 19).

	<i>expression</i>
<i>faculté du chanteur</i>	pensée
<i>unité émise par le chanteur</i>	idée
<i>système poétique</i>	rhétorique
<i>qualité appréciée par le spectateur</i>	intelligence
<i>sens récepteur du spectateur</i>	entendement

Figure 19 – La perception de l'expression au théâtre lyrique

« Bon acteur » par son jeu, « spirituel » ou « intelligent » par son expression, le chanteur peut encore briller par sa voix. Très directement liée à l'identité (au sens d'image de soi), la phonation repose au XIX^e siècle sur un code à la fois « culturel » (sens habituellement lié à un type d'événement musical dans un langage donné ¹⁶⁴) et « naturel » (référence à des usages plus « instinctifs » de la voix tels que le rire, les pleurs, les cris de douleurs et de joie). La gestuelle illustre généralement des actions, plus rarement des mots, et la rhétorique organise un discours. C'est donc au confluent des deux, dans une zone d'abstraction intermédiaire que se situe la parole, qu'elle soit parlée ou chantée. La terminologie est lacunaire sur ce point, et les textes d'époque confondent le plus souvent sous la dénomination « art du chant » tout un ensemble de compétences débordant la notion que nous voulons isoler ici.

Stéphen de La Madelaine employait le substantif féminin « la vocale » pour signifier les usages de la voix chantée, mais cette forme trop rare et le lien étroit du vocable à ce seul auteur ne nous satisfont pas entièrement. De plus, d'autres auteurs donnent un sens différent à ce mot ; il est parfois pris pour équivalent de « voyelle » ¹⁶⁵. « Le terme de vocalité est maintenant usuel ¹⁶⁶ », écrit le musicologue Bruno Bossis. En effet, les dictionnaires ¹⁶⁷ et l'usage moderne ¹⁶⁸ connaissent le mot « vocalité », au sens fort incertain. Nous avons opté pour lui en donner un nouveau qui nous appartienne, sans exclure ni trahir les emplois déjà connus, afin de « tisser ensemble les définitions modernes [...] et les significations anciennes ¹⁶⁹ ». Rodolfo Celletti (1917-2004) utilisait *vocalità*, traduit en français « vocalité » par Hélène Pasquier et Roland Mancini, au sens de « exécution

¹⁶⁴ Voir la théorie des topiques exposée par Michel Noiray, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris : Minerve, 2005, p. 222-225, d'après les travaux de Léonard Ratner, *Classical music*, New York : Schirmer, 1980 (sur « topical content », voir p. 615).

¹⁶⁵ Voir par exemple Marié, *Formation de la voix*, Paris : Heugel, p. 1.

¹⁶⁶ Bruno Bossis, « Introduction », *La voix et la machine*, Rennes : PUR, 2005, p. 9.

¹⁶⁷ Le terme « vocalité » n'est retenu ni par Larousse, ni par Littré, ni par le *Dictionnaire de l'Académie*. L'édition 1835 et l'édition 1935 de ce dernier conservent d'ailleurs pour l'adjectif « vocal » la même définition déjà reconduite sept fois depuis 1694, selon laquelle vocal s'oppose à instrumental pour qualifier la musique ou mental pour qualifier la prière.

¹⁶⁸ L'outil d'analyse Ngram Viewer permet d'estimer que l'usage du mot « vocalité » se développe à partir des années 1980, en comparant sa fréquence dans le corpus des livres numérisés en plein-texte par Googlebooks relativement à des mots comme « porte », « Napoléon », etc. (https://books.google.com/ngrams/graph?content=vocalit%C3%A9&year_start=1800&year_end=2000&corpus=19&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cvocalit%C3%A9%3B%2Cc0#t1%3B%2Cvocalit%C3%A9%3B%2Cc1, consulté le 20 mars 2015).

¹⁶⁹ Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013, p. 17.

vocale », par analogie à l'exécution instrumentale ¹⁷⁰. La vocalité sera désormais un code propre à un contexte culturel, organisant les sons (avec tous leurs paramètres variables : timbre, durée, hauteur, intensité, attaque) à la manière d'un « système poétique ». Le tableau suivant (voir Figure 20) résume tout le système de communication décrit jusqu'ici.

	<i>vocalité</i>	<i>gestuelle</i>	<i>rhétorique</i>
<i>faculté du chanteur</i>	phonation	mouvement	pensée
<i>unité émise par le chanteur</i>	son	geste	idée
<i>sens récepteur du spectateur</i>	ouïe	vue	entendement
<i>qualité appréciée par le spectateur</i>	voix	physique	intelligence
<i>catégorie d'effet</i>	chant	jeu	expression

Figure 20 – Les systèmes poétiques de l'action oratoire au théâtre lyrique

La vocalité d'un rôle correspond à l'ensemble des gestes vocaux (son filé, formant, pianissimi, port de voix, etc.) et moyens musicaux (rubato, roulades chromatiques, etc.) nécessaires pour exécuter ce rôle tel qu'il a été conçu ; c'est donc une restriction du système poétique dans lequel l'ouvrage est composé, un sous-ensemble des possibles de l'interprète. Il est facile de déduire de cette définition la vocalité d'un emploi ou d'une catégorie vocale, comme étant le bagage technique et musical lié à une série de rôles similaires dans un répertoire donné. De même, la vocalité d'un interprète sera l'ensemble des éléments de vocalité qu'il met habituellement en œuvre. On pourra également parler des vocalités au pluriel, par exemple pour signifier qu'un rôle peut être envisagé avec des moyens différents selon la typologie de l'interprète, ou alors qu'au cours d'une même partition, un des rôles fait appel à des vocalités relevant d'emplois différents. La vocalité d'un compositeur ou d'un ouvrage rassemblera les éléments de vocalité présents dans l'écriture ou adjoints au moment de la création, voire les éléments qui leur sont implicitement substitués à une époque plus tardive pour se conformer à l'évolution du goût. Si l'on décrète un air mal écrit pour la voix, c'est qu'on le juge incohérent avec notre vocalité de référence, alors qu'il n'est peut-être pas inchantable. Au contraire, quand on parodie le chant, c'est à travers un écart ou une exagération par rapport à une vocalité de référence bien identifiée. Chanter comme Untel signifiera copier sa vocalité, et non imiter sa voix. Par extension, il est possible de faire référence à une vocalité sans la copier tout à fait ; par exemple, on peut imiter la vocalité du

¹⁷⁰ Voir Rodolfo Celletti, *Histoire du belcanto*, Paris : Fayard, 1987, p. 16-17.

jodel, c'est-à-dire les caractéristiques habituellement liées au voisinage de l'effet vocal de saut de mécanisme, en fabriquant des sauts de registres résonantiels et en jouant sur l'assiette du timbre sombre/clair. La vocalité proche du parler est un domaine particulièrement exploité dans les genres comiques : elle implique notamment un ambitus réduit, une intonation salie, un phrasé plus court, un rubato spontané désorganisé et un timbre dans lequel la fondamentale est très présente¹⁷¹. Avec une telle plasticité, l'identité de la voix finit parfois par se perdre dans la vocalité. Le compositeur Reynaldo Hahn note à ce propos un imbroglio lexicographique courant à son époque :

« Pour dire que quelqu'un a une jolie voix, un homme du peuple déclare : "Il chante bien !" Pour dire que quelqu'un chante bien, un homme du monde s'écrie : "Il a une jolie voix !" Égaux devant l'ignorance.¹⁷² »

Nous avons fait le même genre de constat un siècle plus tard avec des enfants peu musiciens qui, amenés à se juger entre eux du point de vue de leur chant, décrétaient « il chante juste » ou « il chante faux » selon le degré de conformité, non de l'intonation émise à la note sur la partition ou à la hauteur entendue, mais bien de la vocalité à la référence discographique. La qualité de la phonation et la qualité du chant doivent être distinguées si l'on veut pouvoir envisager l'interprétation. La musicologue Marie-Noëlle Masson exprime aussi la nécessité de « penser la musique à distance de la voix même¹⁷³ » afin de comprendre comment peut exister un modèle vocal pour l'instrument, voire pour la voix. Par exemple, l'indication « bien chantant » désigne selon nous une vocalité, celle qui coïncide avec la conception courante du chant lyrique. La notion est variable au cours du temps, mais valable en tout moment donné. On peut d'ailleurs à l'inverse imiter l'articulation d'un instrument comme la clarinette¹⁷⁴, et c'est encore une vocalité.

¹⁷¹ Cette liste de paramètres musicaux est tirée de Vincent Cotro, « Ornette Coleman, de la pensée intérieure au geste vocal », Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive, *Le Modèle vocal*, Rennes : PUR, 2007, p. 184.

¹⁷² Reynaldo Hahn, « L'Ardoise de Beckmesser », *L'oreille au guet*, Paris : Gallimard, 1937, p. 223.

¹⁷³ Marie-Noëlle Masson, « Introduction », Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson et Jean-Paul Olive dir., *Le Modèle vocal*, Rennes : PUR, 2007, p. 9. L'auteur expose ensuite les théories du linguiste Émile Benveniste et du philosophe Jean-Jacques Rousseau.

¹⁷⁴ Voir Stéphane de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, vol. 1, Paris : Albanel, 1868, p. 131.

Il ne faut pas oublier que tous ces codes se surimposent au texte chanté. Tandis que la diction correcte doit permettre au public de ne pas perdre une syllabe ¹⁷⁵, c'est le domaine de la déclamation de rallier timbre, ligne mélodique et signification, en empruntant à la langue parlée des caractéristiques expressives, que l'on développe et que l'on fixe dans un langage musical. Ajuster ses effets dans un style donné demande donc à l'interprète beaucoup de précision, pour obtenir à la fois l'intelligibilité et la justesse d'expression. Or, nous nous situons dans un contexte où le message n'est pas improvisé mais conçu par un collectif de professionnels (librettistes, compositeurs, chefs de chant, etc.) en collaboration avec – et sous le contrôle desquels – le chanteur incarne un énoncé longtemps préparé. Le vocabulaire (mots, gestes, idées, sons) utilisé n'est donc pas le sien propre, et il importe de savoir à quel niveau d'abstraction se situe la collaboration, la négociation. Bien sûr, on peut concevoir que l'on corrige un geste ou un son en cas de maladresse de l'acteur, ou qu'on lui fasse compliment ou reproche sur son jeu et son chant en général ; cependant, on montrera que c'est sur le plan rhétorique que l'on discutait le plus souvent, que l'on argumentait pour faire changer l'intention fautive ou qui ne conduisait pas à un résultat satisfaisant. En effet, dans le cas du chant, la signification associée par convention à chaque effet, chaque couleur que l'artiste tire de son instrument, constitue une palette qui permet à tous les interlocuteurs susnommés de se comprendre. Aussi la vocalité apparaît-elle comme centrale dans la composition lyrique et l'interprétation vocale.

En tant que niveau d'élaboration commun à des musiciens professionnels, et sujet à des mises au point orales entre eux, la vocalité apparaît comme la clef de voûte qui permet de rejoindre les arcs épars de l'édifice des traces parvenues jusqu'à nous. Il faut aujourd'hui traquer les indices de la pratique musicale effective pour documenter cet aspect à la fois totalement évanescent et relativement prévisible de l'art du chant – création originale et observation rigoureuse des règles de l'art n'étant en aucune façon incompatibles en la matière. Nous allons à présent nous attacher à décrire trois grandes étapes du travail des rôles : l'écriture, les répétitions et les reprises.

¹⁷⁵ La diction est en lien direct avec ce que l'acousticienne Michèle Castellengo nomme l'écoute « sémantique » de la voix (« Perception(s) de la voix chantée : introduction », Nathalie Heinrich Bernardoni dir., *La voix chantée entre sciences et pratiques*, Bruxelles : De Boeck, 2014, p. 45), par opposition à la déclamation qui exploite les paramètres de la vocalité.

b) Le temps de l'écriture

Dans le cas des créations, la première collaboration est celle du compositeur et de son interprète désigné. Rentrons dans le laboratoire où se concoctent les situations et les mélodies propres à faire de l'effet et à entraîner l'ouvrage sur la voie du succès lorsqu'elles seront incarnées par un chanteur donné, aux talents bien définis. Nous commencerons par un bref rappel des événements de la vie de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) propres à résonner avec nos propos à venir. Issu d'un milieu aisé, c'est en dilettante que notre homme se consacre à une activité musicale de salon, non sans profiter des conseils de grands artistes et pédagogues que sont le baryton Jean-Blaise Martin (1768-1837), professeur au Conservatoire, et le compositeur Luigi Cherubini (1760-1842), personnalité officielle de premier rang qui sera d'ailleurs longtemps directeur de la même institution. Bien formé et bien protégé, Auber est rapidement joué sur les scènes officielles mais ce n'est que vers la quarantaine qu'il devient extrêmement prolifique. La rencontre avec Eugène Scribe (1791-1861), son librettiste principal – pour ne pas dire quasi-exclusif –, intervient peu après et il connaît la consécration dès 1828 avec son grand opéra *La Muette de Portici*¹⁷⁶, qui lui ouvre les portes des plus hautes dignités dans la droite ligne de ses fonctions à la Cour de Louis-Philippe, en même temps que ce succès lui fait rencontrer pour la première fois la *prima donna* Laure Cinti-Damoreau.

Selon ses biographes, Auber se situerait un peu dans la lignée d'un Beethoven, car il travaille avec des cahiers d'esquisses¹⁷⁷ :

« Le musicien possède plusieurs albums extrêmement précieux : ce sont des volumes de *papier réglé*, reliés sans aucun luxe, et sur lesquels il note ses *chants* à mesure que l'inspiration les lui envoie. [...] »

Quand M. Auber a trouvé une mélodie (et pour lui ce n'est pas une affaire), n'allez pas croire qu'il la couche sans plus de façon sur son livre d'or, après l'avoir essayée sur le piano qui meuble son cabinet de travail. Elle doit passer auparavant par

¹⁷⁶ *La Muette de Portici*, grand opéra en cinq actes d'Auber sur un livret de Scribe et Delavigne, créé le 29 février 1828 à l'Opéra.

¹⁷⁷ Voir William Kinderman, « Genetic Criticism as an Integrating Focus for Musicology and Music Analysis », *Revue de musicologie*, t. 98, n° 1, 2012, p. 11, la bibliographie de cet auteur et toutes les publications récentes en fac-simile avec commentaire analytique des manuscrits de Beethoven, notamment. Notons que Bellini avait également pour habitude de composer des motifs hors-contexte le matin (voir Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 42).

l'épreuve de l'épinette. Malheur à celle qui n'y résiste point ; elle est condamnée à rentrer dans le néant d'où le compositeur l'avait tirée.

Voici en quoi consiste l'épreuve de l'épinette : M. Auber habite seulement le premier étage de son hôtel de la rue Saint-Georges. Dans une chambre du deuxième étage (véritable nid d'artiste), le compositeur a fait placer le vieux piano qui fut le compagnon de sa pauvreté. Lorsque la main interroge ses touches délabrées, vous croiriez entendre se plaindre et monter vers les cieux les âmes de plusieurs chaudrons : c'est à donner à un *étameur* la nostalgie du pays natal. Eh bien ! il faut que le chant *nouveau-né*, condamné à passer par ces notes enrhumées et boiteuses, en sorte à sa gloire. S'il charme l'oreille du compositeur, en dépit de la chaudronnerie qui le défigure, M. Auber n'exige rien de plus : *Dignus est intrare*, et l'album lui est ouvert.¹⁷⁸ »

Au lieu de « chant », il conviendrait plutôt de parler de « motifs »¹⁷⁹. En effet, la recherche d'une identité musicale courte susceptible de frapper l'auditeur, qu'elle soit rendue par un orgue de barbarie dans la rue, déformée par un voisin de palier déchiffrant un quadrille sur son instrument désaccordé ou sifflotée par un jeune homme dans un club de lecture, correspond à un procédé de composition consubstantiel à l'opéra français du XIX^e siècle. Le succès d'un ouvrage lyrique dépend de sa capacité à être retenu par cœur, à charmer et à occuper l'esprit, de sorte que le spectateur consomme la partition sous toutes ses déclinaisons dans une pratique privée ultérieure à la représentation. Sur scène, un des effets les plus importants consiste à savoir « rentrer dans le motif »¹⁸⁰, c'est-à-dire en faire attendre la réexposition par un point d'orgue ou un arrêt bien senti. La longue citation romancée par le biographe d'Auber prend donc tout son sens si l'on considère l'importance cruciale de forger des motifs de qualité pour être un grand compositeur d'opéra-comique. Cette étape de création semble à première vue complètement solitaire mais on va voir qu'elle rentre très vite en collision avec le jugement de plusieurs interlocuteurs. Commençons avec le librettiste. Face à une situation dramatique donnée, le compositeur cherche des motifs originaux pouvant illustrer le sentiment puis s'occupe de prosodie :

« A-t-il un opéra à écrire, il consulte ses albums, il fait son inventaire, il compte son trésor, et il n'a plus d'autre souci que l'embarras des richesses ; mais celui-là n'est pas mince. [...] Telle mélodie, écrite depuis vingt ans sur l'album de M. Auber,

¹⁷⁸ Benoît Jouvin, *Auber*, Paris : Heugel, 1864, p. 70-71.

¹⁷⁹ Voir Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français*, Paris : Fayard, 2002, p. 291-294.

¹⁸⁰ « Les fins de phrases, comme les *rentrées* dans un motif, sont la pierre de touche du chanteur. [...] Les rentrées dans un motif gagnent beaucoup à être faites sans respirer. » (Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 224).

attend encore sa place dans une partition ; son père n'a pas trouvé jusqu'ici le couplet auquel il voudrait la fiancer. [...] Lorsque M. Auber a fait ce que j'appellerai sa conscription d'*idées* pour une campagne prochaine et une prochaine victoire, il biffe avec une croix les mélodies auxquelles, les appropriant aux paroles, il va donner une forme définitive. Nous touchons au secret de la collaboration du musicien avec son poète. Du temps de Scribe, cette collaboration était des plus curieuses, et, dans la tâche ingrate, – non pas de régler la musique sur les paroles, mais de faire marcher le vers sans boiter sous la musique, – l'associé de M. Auber a exécuté de véritables tours de force. Il arrivait parfois que le musicien donnait au poète un *monstre* sur lequel ce dernier devait placer des rimes de longueur toute pareille.¹⁸¹ »

L'habitude d'Auber de rester parisien conjuguée à celle de Scribe de passer beaucoup de temps à la campagne a produit une riche correspondance entre les deux hommes¹⁸² à travers laquelle on peut trouver des indices corroborant parfaitement et précisant même le processus décrit ici. Sur la base d'un brouillon envoyé par le librettiste, le compositeur décide d'une forme musicale et compose le morceau en utilisant et développant un ou plusieurs de ses motifs. Ce travail effectué, il écrit lui-même un poème avec le bon nombre de syllabes et en plaçant les accents toniques au bon endroit, même si l'enchaînement des mots n'a pas de sens. Il envoie alors ce canevas à Scribe qui va refaire un texte cohérent en tenant compte des contraintes dictées par la phrase musicale.

La liberté apparente que la méthode du « monstre » donne au musicien ne doit pas faire oublier les contraintes considérables qui s'imposent à sa muse. Outre les limites instrumentales des instruments de l'orchestre, il lui faut écrire pour une voix, un tempérament, un interprète vocal.

« Mme Damoreau-Cinti qui fut une de ses meilleurs interprètes, et au jugement de laquelle il se fiait volontiers, racontait que plus d'une fois Auber s'était présenté chez elle au beau milieu de la nuit ; il la faisait réveiller afin de lui soumettre, sans attendre au lendemain, telle mélodie fraîche éclore, écrite en hâte, et d'une encre presque humide encore sur le papier. Comme elle avait un piano dans sa chambre, elle demeurait couchée, tandis que le maître exécutait le morceau pour lequel il

¹⁸¹ Benoît Jouvin, *Auber*, Paris : Heugel, 1864, p. 70-71.

¹⁸² Voir Herbert Schneider, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Liège : Mardaga, 1998. Pour des raisons analogues, la collaboration entre Verdi et Piave s'est également appuyée sur la méthode des monstres (voir Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 38).

était venu, ou solliciter de l'habile cantatrice un conseil pratique, ou simplement goûter la joie intime d'une approbation. ¹⁸³ »

Nous avons déjà souligné l'importance que l'interprète et la partition se mettent en valeur mutuellement, pour obtenir un succès public et financier. La renommée et les qualités de la célèbre chanteuse assurent la réussite de l'ouvrage et justifient qu'il lui soit taillé sur mesure. Ceci passe couramment par des ajustements locaux ¹⁸⁴ qui s'appuient sur les aptitudes techniques spéciales au chanteur, et font évoluer l'écriture du compositeur. Nous montrerons au § 3.3b que ce mécanisme est valable sur un temps long à l'échelle de toute une école nationale. Pourtant, on a rarement affaire à une individualité à ce point en dehors de l'ordinaire que Cinti-Damoreau, et surtout si peu conforme aux habitudes pour un genre. En plus de révolutionner son emploi, la cantatrice impose de changer tout l'équilibre de l'ouvrage :

« M. Auber, en homme vraiment doué, va modifier et rajeunir sa forme, en subissant la nécessité, toujours très-dure pour un musicien, de la plier à la nature de l'interprète qu'il doit faire valoir. [...] En ne voulant faire qu'un vêtement à une cantatrice française au goût italien, M. Auber sut se créer un style qui restera définitivement le sien. Pour donner tout son relief, tout son éclat à cette vocalisation si savante et si suave, à cette voix si élégante, mais en même temps un peu affaiblie et bornée, il faut renoncer à écrire de grands finales, mettre une sourdine aux duos et aux trios, multiplier les thèmes peu développés autour desquels vont s'ébattre, comme autant d'oiseaux jaseurs, les *points d'orgue* capricieux de la virtuose. Qu'il en soit fait ainsi que le veut le succès de Mme Damoreau. ¹⁸⁵ »

Pour bien saisir l'empan des transformations exigées lorsque la cantatrice passe de la troupe de l'opéra à celle de l'opéra-comique, il faut revenir sur la biographie de Laure Cinthie de Montalant (1801-1863). De formation « classique » au Conservatoire, cette excellente lectrice fit ses débuts comme doublure au Théâtre-Italien, ce qui était rare pour une

¹⁸³ Charles Malherbe, *Auber*, Paris : Laurens, p. 60.

¹⁸⁴ On citera les arrangements faits par Meyerbeer pour adapter le rôle de Jean du *Prophète* à Roger, alors que la partie avait été originellement pensée pour Duprez (voir Alan Armstrong, « Gilbert-Louis Duprez and Gustave Roger in the composition of Meyerbeer's *Le Prophète* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 147-165).

¹⁸⁵ Benoît Jouvin, *Auber*, Paris : Heugel, 1864, p. 63.

française¹⁸⁶. Ayant gravi la hiérarchie dans la troupe à la faveur de remplacements au pied levé, elle fut invitée à se produire à l'opéra pour des soirées à bénéfice et finalement embauchée à ce théâtre. Quelques tournées à l'étranger complétèrent son activité jusqu'à l'arrivée à l'Opéra-Comique, la seule scène officielle qu'elle n'eût abordée jusque-là. En parallèle, elle devint la première grande professeure au Conservatoire¹⁸⁷ où elle forma dans sa classe d'élèves-femmes un grand nombre de sujets à la vocalité « bilingue » dont elle avait été l'exemple et l'instigatrice. Sa méthode d'artiste (pour les élèves avancées) contient de nombreux détails sur ses interprétations et permet de bien comprendre les caractéristiques de son art du chant. Elle y donne notamment des transcriptions de ses variations favorites (voir Figure 21).



Figure 21 – Laure Cinti-Damoreau, *Méthode de chant*, Paris : Heugel, 1849, p. 99

Une petite voix et une résistance bien inférieure à l'habitude pour des premiers rôles imposent au compositeur une orchestration discrète et des numéros courts, des duos peu

¹⁸⁶ Voir Céline Frigau, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris : Champion, 2014.

¹⁸⁷ Le Duc de Choiseul dut appuyer à plusieurs reprises la candidate au professorat auprès du Ministre (voir Le Duc de Choiseul au Comte Antoine d'Argoult, 4 décembre 1832, F-Pan, F/21/1294, en réponse à la pièce citée par Kimberly White, *The Cantatrice and the profession of Singing*, op. cit., p. 67). « Choiseul à la rescousse ! »

vaillants, surtout en fin de carrière. Voilà tout ce qui se joue lorsqu'Auber paraît au chevet de Cinti, et à chaque première audition d'un nouveau motif !

Il n'est pas aisé de se représenter la solennité, l'émotion que peuvent embrasser des moments si intimes et si cruciaux pour un opéra. Dans ses mémoires, Roger raconte du point de vue du chanteur une séance similaire pour la lecture du second acte du *Prophète*¹⁸⁸ avec Meyerbeer. Le compositeur est à son piano-bureau, meuble propre à la composition musicale, et se fait lui-même l'interprète de ses intentions :

« L'instant était solennel ; le jour était trop vif, le domestique a dû tirer les rideaux. Nous étions seuls ; le maestro s'est assis devant un piano carré, d'assez pauvre apparence ; le clavier était couvert d'une planche en sapin, tachée d'encre, sous laquelle ses doigts savaient retrouver les touches sans qu'il lui fût possible de les voir. Il a déposé ses feuillets lentement, un à un, sur le pupitre. Moi, je bouillais. Enfin il a commencé. Qui sait ? il avait peut-être autant d'émotion que moi. Il débutait devant son premier ténor. Avec un souffle de voix un peu tremblant, il m'a fait entendre un récit, un songe admirable, une romance difficile en diable, mais empreinte d'un sentiment exquis, mélange d'amour et de rusticité ; d'autres grands récits et un immense quatuor qui donnent à cet acte seul l'importance et la fatigue d'un opéra entier. C'est neuf, c'est grand, c'est ce que j'attendais. La tâche sera rude, si les trois derniers actes ressemblent à celui-ci. Mais le sort en est jeté.¹⁸⁹ »

Roger, qui va débiter à l'Opéra, est totalement sous la coupe de Meyerbeer, qui a déjà retailé la partition pour le ténor avant de la lui présenter¹⁹⁰. Il arrive plus souvent qu'au départ ce soient les chanteurs qui dominent un compositeur moins établi, et objectent à chaque mesure de sa partition. D'après le compositeur François-Joseph Fétis, leurs doléances ressemblaient à :

« Maître, je ne ferai jamais ce passage, il n'est pas dans ma voix ; il faudra absolument me le changer [...] Ceci est trop haut ou trop bas, - Cette phrase finale est trop courte, je n'y ferai pas d'effet. – Je n'aime pas ce point d'orgue ou cette fioriture, veuillez m'en donner d'autres. – Il me faudra d'autres paroles sur cette

¹⁸⁸ *Le Prophète*, grand opéra en cinq actes de Giacomo Meyerbeer sur un livret d'Eugène Scribe et Émile Deschamps, créé à l'Opéra le 16 avril 1849.

¹⁸⁹ Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorff, 1880, p. 176.

¹⁹⁰ Voir Alan Armstrong, « Gilbert-Louis Duprez and Gustave Roger in the composition of Meyerbeer's *Le Prophète* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 162.

phrase, car elles sont très-désagréables à chanter. – Ne me faites pas vocaliser sur cette syllabe qui rend ma voix sourde ou criarde. ¹⁹¹ »

Lorsque la collaboration est devenue habituelle, au bout de quelques créations communes, les échanges sont facilités et le rapport de force un peu plus égal. Une fois la confiance et le respect mutuel installés, le compositeur peut plus aisément rechercher l’approbation du musicien et vocaliste qui va créer l’œuvre. Par exemple Duprez, après avoir repris Eléazar dans *La Juive* d’Halévy et créé son *Guido et Ginevra* ¹⁹² (1838), doit essayer des passages nouvellement composés dans les opéras suivants :

Exemple 1 : rôle de Gérard dans *La Reine de Chypre* (1841)

« J’ai encore besoin de quelques jours avant de vous faire entendre les principaux morceaux de votre rôle. [...] Je resterai toute la journée chez moi à écrire, et si vous voulez bien remettre notre partie à mardi prochain, et venir dîner chez moi comme il était convenu pour aujourd’hui, je vous attendrai à trois heures, nous travaillerons et nous dînerons. ¹⁹³ »

Exemple 2 : n° 15 air du Dauphin, « Il est seul au monde... » dans *Charles VI* (1843)

« Si vous vouliez être un amour, vous me donneriez demain dimanche, à l’heure qui conviendra le mieux dans la vaste étendue de la journée, un moment pour votre air que je voudrais instrumenter, et si vous vouliez être le chef et le roi de tous les amours, comme vous l’êtes des ténors, ce moment, vous me le donneriez chez moi. Je sais bien que c’est être bien exigeant que de vous sortir par ce mauvais temps, mais je sais aussi que vous bravez la pluie, le vent, la grêle et les orages, et que vous êtes imperméable. Venez donc me voir demain dimanche, à l’heure que vous voudrez, et apportez, *if you please, my dearest Gilbert, your music* ! [...] assez d’anglais comme cela, pour une pièce où nous sommes censés les exterminer. ¹⁹⁴ »

Outre la familiarité des relations entre chanteur et compositeur, nous remarquons que sur un sujet aussi technique que l’instrumentation, Halévy sollicite l’avis du chanteur qui sera parfois en doublure de l’orchestre. Duprez doit soigneusement éviter d’être couvert, tout en étant bien certain d’entendre certaines notes pour éviter de détoner ou de se décaler. La balance ne saurait être aussi bien anticipée qu’en consultant directement le ténor, meilleur

¹⁹¹ François-Joseph Fétis, « *L’Africaine*, partition pour piano et chant (II^e partie). Préface. », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24 décembre 1865, p. 417-420, cité d’après Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013, p. 434.

¹⁹² *Guido et Ginevra*, grand opéra en cinq actes de Fromental Halévy sur un livret d’Eugène Scribe, créé le 5 mars 1838 à l’Opéra.

¹⁹³ Fromental Halévy à Gilbert Duprez, vendredi [été 1841], Marthe Galland, *Lettres*, Heilbronn : Galland, 1999, p. 34.

¹⁹⁴ Fromental Halévy à Gilbert Duprez, samedi [1843], Marthe Galland, *Lettres*, Heilbronn : Galland, 1999, p. 40.

connaisseur des ressources de sa voix en toutes circonstances. Le même Duprez avait déjà créé pour Donizetti les rôles d'Ugo dans *Parisiana* (1833) et d'Enrico dans *Rosmonda d'Inghilterra* (1834) avant de retrouver le compositeur :

« Mon cher Duprez, me dit alors [Donizetti], je suis en train d'écrire pour toi un opéra dont tu me diras de bonnes nouvelles ! Il écrivait *Lucie [de Lammermoor]*, et, bien des fois, il me consulta sur tel ou tel morceau ; aussi [...] je lui faisais changer ou ajouter, tantôt une phrase, tantôt une mesure ou quelques notes. Par exemple, la grande scène du dernier acte, qui termine l'opéra, finissait comme tous les grands airs possibles : je lui conseillai la reprise du thème principal par les violoncelles sous les sanglots et les plaintes entrecoupées d'Edgar. ¹⁹⁵ »

Lorsque le chanteur a des notions avancées de composition, il peut ainsi contribuer à des évolutions stylistiques et génériques majeures en garantissant la réussite de l'effet nouveau, car il « sent » déjà la réaction du public à la manière dont il interprétera le rôle. Au passage, c'est toute la conception nouvelle du ténor romantique qui se développe sous la plume de Donizetti ¹⁹⁶.

Les différentes échelles possibles de collaboration entre le compositeur et le créateur brossées, nous pouvons à présent nous souvenir que cette alchimie d'atelier se situe en amont des répétitions au théâtre, où chacun continue d'exercer une influence sur le devenir de l'œuvre, avec le renfort de nombreux intervenants dont il nous faut situer le domaine de compétence. Même si cela est rarement relevé, la répétition de chant comporte presque toujours une dimension scénique, car les artistes construisent leur personnage au fur et à mesure, et prennent déjà des repères pour le jeu, notamment dans les duos (voir Figure 22).

¹⁹⁵ Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 93-34.

¹⁹⁶ Voir William Ashbrook, « The Evolution of the Donizettian Tenor-Persona », *Opera Quaterly*, n° 14, vol. 3, 1998, p. 30.



Figure 22 – Edgar Degas, *La répétition de chant*, [b1917], musée d'Orsay (Paris)

c) Le temps des répétitions

Pourquoi une relecture de la partition, un avis potentiellement divergeant de la part du chef d'orchestre ou des chefs de chant, alors que compositeur et chanteurs sont (le plus souvent) déjà d'accord ? Un dictionnaire de conversation de la fin du Second Empire nous donne sur ce point un indice crucial : « *L'effet*, voilà ce que doivent rechercher surtout l'auteur dramatique et l'artiste dans l'exécution de leur pensée. [...] Il ne faut néanmoins pas tout sacrifier à *l'effet*, au désir de *faire de l'effet*.¹⁹⁷ » Arbitres du bon goût, les nouveaux intervenants doivent notamment poser les limites du cadre esthétique ; même si tous les efforts convergent afin de garantir le succès, les choix opérés en fonction d'une réception publique supposée ne doivent pas compromettre l'intégrité du projet artistique. Il est donc bénéfique pour l'ouvrage de profiter de nombreux regards avant la première représentation, de la part de musiciens impliqués plus ou moins tôt dans le processus d'écriture. Dans le cours de cette sous-section (§ 2.2c), on supposera que l'on a affaire à des chefs d'emploi, la question de la transmission au sein de la troupe ayant déjà été traitée plus haut (voir § 2.1c). Évidemment cette vision est réductrice, car certains des chanteurs ne travaillant pas en binôme ont tout de même une oreille dans la salle, à l'instar de Faure, dont la femme avait arrêté sa carrière mais faisait des retours quotidiens au grand baryton¹⁹⁸.

Les professions « satellites » du chant se spécialisent progressivement au cours du siècle. Le chef de chant se distingue peu à peu du professeur de chant et du compositeur : « dans les plus grands théâtres, sur les scènes où les ouvrages sont créés, le compositeur est le plus souvent obligé d'être lui-même le répétiteur et le professeur de chant, du sujet qu'il a choisi pour être l'interprète de son œuvre¹⁹⁹ », témoigne encore un chanteur en 1865. Le cas d'Halévy, chef du chant toujours en fonction²⁰⁰ au moment des créations de *La Juive* puis de *Guido et Ginevra* à l'Opéra, est caractéristique de cet emploi d'homme-à-tout-faire. Dans les mémoires du temps, on le voit souvent s'occupant de la santé des premiers sujets, en tant

¹⁹⁷ Edmé Héreau, « Effet », *Dictionnaire de la conversation / deuxième édition*, vol. 8, Paris : Didot, 1868, p. 390.

¹⁹⁸ « Madame Faure assistait à toutes les répétitions, de fort loin, dans une troisième loge, et son oreille, son jugement, son goût, son expérience, étaient chargés d'exercer le contrôle le plus scrupuleux » (Henri de Curzon, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923, p. 139).

¹⁹⁹ Louis-Alphonse Holtzem, « Nécessité d'être musicien pour devenir chanteur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 52.

²⁰⁰ Voir le scandale évoqué par F. Bonnaire, *Revue de Paris*, 1839, p. 213.

que délégué des directeurs successifs de l'institution, Duponchel puis Véron ²⁰¹. Parfois, il doit donner l'exemple pour corriger la vocalité. Ernest Deldevez, chef d'orchestre à l'opéra de 1847 à 1877, raconte les répétitions de *La Juive* d'Halévy (il jouait alors dans le pupitre des violons 2) :

« Le mouvement par lequel débute la sérénade, appartient directement au chanteur. C'est à lui d'apporter le style, le goût, la fantaisie qui autorisent ces fluctuations auxquelles les moyens d'émission de la voix lui commandent d'avoir recours. Et plus cette obligation s'impose, plus la difficulté est grande. Voilà pourquoi ces sortes de chant qui n'exigent pas une voix réelle, c'est-à-dire un instrument formé, appartiennent en propre, comme expression de sa pensée, à l'exécution du compositeur lui-même. Halévy en chantonnant cette sérénade aux répétitions faisait valoir on ne peut mieux ses moindres intentions, en les soulignant, les mettant en relief avec un charme infini [...]. ²⁰² »

Dans une autre occasion, le compositeur s'improvisait acteur : « à l'une des répétitions du deuxième acte de *Guido et Ginevra*, Duprez n'ayant ce soir-là personne à qui "implorer" (le grand prêtre étant absent), ce fut encore Halévy qui l'écouta et lui donna la réplique des passades en scène. ²⁰³ » Ambroise Thomas l'a peut-être fait aussi, lui qui aimait remplacer les chanteurs même présents ²⁰⁴ ! On pense aussi à Massenet ou Scribe dirigeant les acteurs ²⁰⁵. Les artistes continueront à venir travailler les rôles avec les auteurs très longtemps, bien qu'ils ne fussent pas tous ni bons accompagnateurs au clavier, ni qualifiés pour donner des indications expressives concernant l'usage de la voix.

Le chanteur et le chef de chant

Pourtant, les compétences exigées dans ces deux domaines pour exercer les fonctions de chef de chant sont très pointues. En effet, lors des fréquentes créations au moins, on travaillait le plus souvent sur des matériels d'exécution manuscrits et provisoires, dans l'attente d'une éventuelle édition en cas de succès de l'ouvrage :

²⁰¹ Voir Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris : Delcambre, 1857, p. 128.

²⁰² Ernest Deldevez, *Le Passé à propos du présent*, Paris : Chaix, 1892, p. 27.

²⁰³ Ernest Deldevez, *Le Passé à propos du présent*, Paris : Chaix, 1892, p. 27.

²⁰⁴ « « Mon cher Directeur, J'ai compris que Monsieur Ambroise Thomas voulait absolument chanter les barytons ce soir. Pour ne pas le contrarier je lui ai cédé mon rôle de Malatesta, espérant toutefois qu'il ne le chantera pas à la première ! Recevez je vous prie, mes plus empressées salutations. Lassalle » (Pan, AJ/13/1198 et 1199).

²⁰⁵ Voir Jonathan Parisi, « Massenet, metteur en scène à l'Opéra-Comique ? », intervention au colloque *Massenet et l'opéra-comique*, le 8 décembre 2012 à l'Opéra-Comique.

« Il reste à parler de l'accompagnement relativement à la partition [d'orchestre]. Il faut d'abord remarquer que son exécution demande, outre une étude préalable des accords, une prompte lecture de toutes les clefs, l'habitude de passer à chaque instant, non-seulement des sons graves aux sons aigus, mais encore d'un ton dans un autre, une main accoutumée aux difficultés, et une parfaite connaissance des effets qui résultent de l'orchestre. ²⁰⁶ »

L'« étude des accords » correspond à ce que l'on appellerait aujourd'hui l'harmonie au clavier, et les « difficultés » sont notamment les doublures à la tierce et à la sixte. La réduction implique aussi une pratique la transposition à vue (« passer d'un ton dans un autre »), et un balayage visuel constant, pour anticiper le rapprochement des parties écrites en variant l'octave afin de rassembler les lignes mélodiques dans l'écartement des mains et dans la bonne zone de sonorité du piano (« passer des sons graves aux sons aigus »). C'est d'ailleurs à ces exercices techniques, augmentés par la contrainte de suivre un interprète soliste, que préparait la classe du Conservatoire :

« Le Conservatoire a clos mercredi dernier la série de ses examens trimestriels par celui de la classe d'accompagnement, dont le programme comporte : l'accompagnement pratique au piano d'après la basse chiffrée et sur un chant donné ; la réduction au piano de la partition orchestre, la transposition d'un morceau et l'accompagnement à première vue d'un soliste chanteur et instrumentiste. ²⁰⁷ »

L'accompagnement à partir de la basse et du chant est probablement la vertu la plus sollicitée d'un chef de chant lorsqu'il officie comme répétiteur des chœurs ou des rôles, car c'est un format courant de manuscrit de copiste ²⁰⁸.

Quoique pianistes sans grande expérience personnelle de la voix, beaucoup donnent des cours de chant, ce qui est un sujet récurrent de moquerie ou d'inquiétude pour les professeurs de chant eux-mêmes chanteurs. Quelle compétence monnaaient-ils alors ? À travers un portrait-charge du mauvais accompagnateur, Holtzem témoigne de l'importance d'avoir comme chef du chant un musicien très à l'écoute du texte dramatique et de la vocalité, rompu aux spécificités du répertoire lyrique :

²⁰⁶ Léon et Marie Escudier, « Accompagnement », *Dictionnaire de musique*, Paris : Bureau central de musique, 1844, p. 14-15.

²⁰⁷ Jacques-Léopold Heugel, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 8 février 1880, p. 77.

²⁰⁸ Voir les matériels conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, et les explications de la pratique sous-jacente par Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 60.

« Le [mauvais] chanteur, qui n'est pas musicien, doit s'en rapporter à un simple répétiteur. Le plus souvent, celui-ci lui imprime un sentiment trop légèrement défini ; car ce répétiteur limite d'ordinaire sa mission au rôle d'accompagnateur, et se borne à aider l'artiste à déchiffrer la partition réduite au piano ; il lui apprend à la force du poignet ce qu'il doit essayer de chanter, lui donne tant bien que mal quelques fausses intentions, et lui fait commettre de nombreux contre-sens : cela se comprend. Dans ce cas, le manque d'instruction du chanteur ne lui permet pas de prendre l'initiative ; il est amené à faire fausse route, et c'est ce qui arrive généralement en province. Après cela, il faut reconnaître aussi que ces répétiteurs sont blasés ; ils font ce métier ennuyeux du matin au soir, et ne se sentent guère la force de prendre la peine d'analyser un rôle, ou d'indiquer le sentiment vrai de la phrase musicale, et partant, moins encore celui des paroles. ²⁰⁹ »

Il faut notamment harmoniser les interprétations des différents chanteurs distribués sur une production, avec les déséquilibres et les tempi inhabituels que peut parfois imposer un artiste hors-ligne. Deldevez se plaint par exemple des ralentissements qu'impose Duprez, prétendant qu'il trouvait le temps de se moucher entre deux syllabes. Il en résulte la nécessité d'introduire des changements sensibles dans la partition, puisque c'est durant les répétitions que sont véritablement réalisés pour la série de représentations à venir les détails des passages non-motiviques :

« Je me souviens encore, dans le récitatif du duo du 2^e acte : “Ma présence pour vous est peut-être un outrage”, de la difficulté qu'éprouvait Mathilde pour répondre ce seul mot : *Restez*, aux derniers accents prononcés par Arnold : “Dites un mot.” – À cette époque [...], chaque fois que j'allais chez Mme Dorus-Gras [...], nous commencions et finissions toujours par : *restez*. Les études consistaient à donner le plus d'ampleur possible à ce mot, sans lui ôter de sa tendresse, de *rester* de plus en plus sur la première syllabe *res... tez*, afin d'être au diapason métronomique. Et il est à remarquer que la lenteur de la diction nécessitait quelques changements de prosodie, de notes même, aux récitatifs, un parler plus mélodique aux endroits qui étaient véritablement *chantés*. Tels que : *di-tes un mot* (si, do, ré, mi b, au lieu de ré, ré, ré, mi b) ; ainsi que dans le récit du trio “Mais de quel droit votre aveugle furie”, etc. ²¹⁰ »

Une fois les rôles adaptés sur-mesure et sus, les chefs de chant n'ont pas fini leur journée. En dehors de leurs responsabilités dans l'organisation de la discipline des personnels chantants, qui est considérable (contrôle des présences, rapport sur les entrées ratées ou les

²⁰⁹ Louis-Alphonse Holtzem, « Nécessité d'être musicien pour devenir chanteur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 48-49.

²¹⁰ Ernest Deldevez, *Mes Mémoires*, Le Puy : Marchessou, 1890, p. 190.

discussions bruyantes entraînant des amendes, etc.), leurs missions comportent des tâches aujourd'hui allouées aux régisseurs de plateau, aux assistants à la mise en scène, au dramaturge, voire au metteur en scène lui-même :

« Les chefs du chant se trouvent, chaque jour, depuis dix heures du matin jusqu'à quatre heures après midi, au lieu où se font les répétitions, pour les surveiller, assurer le spectacle du lendemain, et faire répéter les rôles du répertoire courant. [...] Ils sont chargés, sous leur responsabilité, de l'exécution dramatique ; quant à l'exécution musicale, la direction en est exclusivement dévolue au chef d'orchestre, dont les chefs du chant n'ont qu'à seconder les mouvements et les intentions. [Ils] professent dans les classes de l'école établie auprès de l'Académie. ²¹¹ »

Le même règlement indique qu'ils assistent aux auditions pour les débuts, conjointement avec le comité d'administration, le chef d'orchestre et deux premiers sujets. On pourrait parler d'un rôle de conseiller artistique aujourd'hui, ce qui correspond d'ailleurs au profil de ces musiciens très cultivés, en plus d'être des exécutants polyvalents. Si la hiérarchie entre le premier chef du chant et ses seconds se ressent sur les tâches de chacun, on leur impose sans distinction de rang encore en 1839 de diriger les chœurs simultanément depuis les coulisses à cour et à jardin, en se réglant sur le mouvement indiqué par le chef d'orchestre ²¹². La spécialisation concernant ces tâches intervient plus tard dans le siècle, puisqu'en 1885 ce sont les chefs des chœurs qui préparent ces derniers ²¹³. C'est aussi la disparition du chef de chant en tant qu'échelon central qui se prépare, au profit de simples accompagnateurs :

« M. Hustache, l'excellent chef du chant de l'Opéra, vient de prendre sa retraite [...]. [On a] nommé de suite, pour le remplacer, un jeune musicien de talent, M. Lottin, mais qui prendra seulement le titre de "pianiste-accompagnateur", l'intention des nouveaux directeurs étant de supprimer, au fur et à mesure que des vacances se

²¹¹ Articles 37, 41 et 43 du « Règlement de l'Académie royale de musique » cité dans Alexandre-Étienne Choron et Juste-Adrien de Lafage, *Manuel complet de musique vocale et instrumentale – Troisième partie, compléments*, Paris : Roret, 1839, p. 152-154. L'article 46 institue deux rapports par an sur chacun des artistes du chant transmis par l'intendant au ministre. Il serait d'un grand intérêt pour l'histoire de cette profession et du chant en général de retrouver ces documents, à supposer qu'ils aient effectivement existé et soient encore conservés.

²¹² Article 40 du « Règlement de l'Académie royale de musique » cité dans Alexandre-Étienne Choron et Juste-Adrien de Lafage, *Manuel complet de musique vocale et instrumentale – Troisième partie, compléments*, Paris : Roret, 1839, p. 153.

²¹³ Voir Arthur Pougin, « Chef du chant », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris : Firmin-Didot, 1885, p. 162.

produiront, ces titres de “chef du chant”, et probablement aussi de diminuer les émoluments attribués à cet emploi.²¹⁴ »

Pour ce qui est de la diction, il semble que leur rôle fut encore très important jusque dans les années 1970, car les grands artistes de la troupe de l'ORTF de cette période citent encore comme référence sur ce point les noms d'Irène Aïtoff, de Raphaël Beaufort, de Simone Blanc, de Thérèse Cochet, de Pierre Darck, de Simone Féjard, de Nadia Gedda-Nova, etc. Les efforts de ces chefs de chant étaient conjugués avec ceux des professeurs d'art lyrique, lesquels étaient alors des chanteurs de métier et non des acteurs, régisseurs ou metteurs en scène, comme cela se pratique aujourd'hui²¹⁵. C'était une répartition des tâches très différente de celle que nous connaissons en France au début du ^{xxi}^e siècle.

Une des missions les plus intéressantes du chef de chant (dénomination intermédiaire) est sûrement la conception puis la transmission des rôles avec leurs effets, adaptés à chaque interprète ou élève. Ici, sa compétence devient inégalable, puisqu'il représente à lui seul toutes les autorités musicales du compositeur, des créateurs, du public... et ce pour une grande variété d'ouvrages à son répertoire :

« M. Louis Soumis, accompagnateur et chef de chant à l'Opéra-Comique depuis vingt-deux ans, ouvre chez lui, 10, rue Gérando, un cours de chant et de leçons spéciales sur le répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique avec les traditions, points d'orgues, etc. Les fonctions que M. Soumis occupe brillamment depuis si longtemps à la salle Favart le mettent à même d'apprendre à ses élèves, mieux que personne, les rôles anciens et modernes qu'ils ont à étudier.²¹⁶ »

Ce système paraissait assez performant dans un contexte où la langue commune, ce que nous avons appelé les vocalités, était partagée par le chef de chant et les chanteurs ou apprentis-chanteurs qu'on lui confiait. La nécessité de compléter le dispositif par un nouvel intervenant au début du ^{xx}^e siècle laisse supposer qu'une sorte de crise était à l'œuvre :

« M. Jean de Reszké vient d'être choisi comme “directeur du chant” par la nouvelle direction de l'Opéra Messager-Broussan. Il entrera donc en fonctions au mois de

²¹⁴ Henri Heugel, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 11 janvier 1885, p. 46.

²¹⁵ Voir l'entretien donné par Odette Chaynes-Decaux et Claudie Martinet, anciennes chefs de chant à l'Opéra de Paris et professeurs de rôle au Conservatoire à David Grandis in *A la recherche du chant perdu*, Paris : MJW, 2013, p. 225.

²¹⁶ Jacques-Léopold Heugel, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 5 octobre 1879, p. 360.

janvier prochain. Il ne faudrait pas, a dit, à ce propos, M. Messenger à un rédacteur du *Gaulois*, confondre les hautes fonctions que M. de Reszké a consenti à accepter avec celles de chef de chant ; la différence est grande.

Le chef de chant — l'Opéra en posséda quatre ou cinq — a pour unique mission de faire apprendre à l'artiste son rôle, musicalement. Un bon chef de chant, et ceux de l'Opéra sont excellents, est un aide précieux dont nous nous plaisons à reconnaître l'utile concours ; mais il n'a pas à s'occuper de perfectionner l'artiste. Quand celui-ci sait son rôle — musicalement, je le répète, — la tâche du chef de chant est remplie. Une autre tâche alors s'impose, et c'est celle-là que nous avons confiée à M. Jean de Reszké. [Ce maître impeccable indique aux nouvelles recrues], avec la vraie tradition du grand art, la saine interprétation, le véritable sens de leurs rôles, et [...] complète en un mot leur éducation.²¹⁷ »

S'il faut un pédagogue, c'est avant tout pour suppléer l'affaiblissement des mécanismes de transmission de la tradition au sein de la troupe²¹⁸, probablement en raison des nouvelles trajectoires de carrière privant progressivement les jeunes chanteurs de la fréquentation régulière de leurs aînés²¹⁹. Véritablement, la fonction de Jean de Reszké semble tournée vers les spécificités du répertoire qui devaient s'apprendre par la pratique et l'observation, ou bien auprès des auteurs. Le bagage artistique d'un tel maître peut irriguer tout un spectacle. Par exemple, pour la reprise de *Don Juan* de Mozart en 1896 à l'Opéra de Paris, le directeur Pedro Gailhard, chanteur lui-même, qui avait interprété Leporello de nombreuses fois, « connaît [...] l'œuvre à fond en ayant appris les traditions de Duvernoy.²²⁰ » Francisque Delmas indique que « Gailhard sait tous les rôles par cœur, il se souvient de toutes les traditions, et on peut dire que cette belle reprise est bien *son œuvre à lui*.²²¹ » Si Jean de Reszké a effectivement formé beaucoup de chanteurs, dont un certain nombre d'étrangers, il n'a pas vraiment eu de successeur, faute de quoi ses responsabilités sont souvent retombées sur les chefs de chant, en association avec le directeur musical.

Remarquons qu'il y avait fatalement une collaboration, toute aussi importante que les précédentes, entre celui que nous appellerions aujourd'hui « coach vocal » et le pianiste qui

²¹⁷ Henri Heugel, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 3 août 1907, p. 246.

²¹⁸ En 1826, c'était directement un membre de la troupe que l'on avait voulu affecter au perfectionnement des jeunes artistes, en la personne de Louis Ponchard (voir Charlotte Lorient, *La Pratique des interprètes de Berlioz et la construction du comique sur la scène lyrique au XIX^e siècle*, thèse, Jean-Pierre Bartoli dir., Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 75).

²¹⁹ Nous n'avons malheureusement pas pu consulter l'étude suivante : Karine Boulanger, *L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messager et Leimistin Broussan (1904-1914)*, thèse, Catherine Massip dir., EPHE, 2013.

²²⁰ Un Monsieur de l'orchestre, « la soirée », *Le Figaro*, 27 octobre 1896, cité d'après Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'œil d'Or, 2011, p. 332.

²²¹ *Ibidem*.

accompagne la répétition. Dans un contexte encore un peu plus clairement pédagogique que celui dans lequel intervenait Jean de Reszké, Del Sarte savait s'appuyer sur une oreille extérieure :

« Madame del Sarte arrivait avec un talent très réel [et un premier prix du Conservatoire]. La situation qui se présentait fit d'elle, en peu de temps, un parfait accompagnateur. Jamais entente ne fut plus complète entre instrumentiste et chanteur. Au milieu des interruptions incessantes que nécessite une leçon, le piano ne se faisait jamais attendre une seconde ni pour s'arrêter, ni pour reprendre. L'accord tombait prompt, identique avec la première note du morceau à l'étude. Pour arriver à cette obéissante précision, il faut posséder une patience *indémontable*, se réduire à un complet effacement. Del Sarte appréciait cette abnégation en raison de la valeur de celle qui la pratiquait. En ce qui le concernait, il tenait avant tout, peut-être, au suffrage de son accompagnatrice : il sentait en elle un juge plus sérieux, plus compétent, que la plupart de ceux qui l'entouraient. ²²² »

Il y aurait dans cet apologue de quoi donner tort à ceux qui croient, avec le chef d'orchestre parisien Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), qu'« on devient rarement chef de chant par vocation, mais plutôt par nécessité vitale ; [que] c'est un échelon sur lequel on risque de demeurer perché jusqu'à l'ataraxie ²²³. » Cependant il est vrai que pour certains musiciens aujourd'hui encore, la fonction de chef de chant est un tremplin vers la direction d'orchestre, et que certains des *maestros* connaissant le mieux le répertoire lyrique et la voix ont commencé leur carrière à ce poste.

Le chanteur et le chef d'orchestre

La relation au chef mériterait une étude à part, et nous avons préféré la laisser à ceux qui se penchent sur l'histoire de la direction d'orchestre ²²⁴. Toutefois, il semble opportun de présenter les enjeux d'une telle recherche par rapport à notre objet propre. On sait qu'à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique, ainsi que dans tous les théâtres en général, le chef était positionné contre la rampe, face aux chanteurs, dos aux instrumentistes et au public. Les premières tentatives de Narcisse Girard, chef d'orchestre au Théâtre-Italien succédant à Grasset à partir de 1830, de reculer pour mieux voir les

²²² Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 36.

²²³ D.-E. Inghelbrecht, *Le Chef d'orchestre et son équipe*, Paris : Julliard, 1949, p. 175.

²²⁴ Pour une réflexion historique sur la gestique, voir notamment Jean-Philippe Navarre, introductions à ses éditions de Ernest Deldevez, *L'Art du chef d'orchestre* et *De l'exécution d'ensemble*, Liège : Mardaga, 2005.

musiciens sont considérées comme mettant en péril l'exécution des chœurs, ce choix n'étant bénéfique que pour l'ouverture ²²⁵.

De nos jours, la prédominance des « symphonistes » sur les vrais chefs lyriques (par vocation, formation, carrière) est une des inquiétudes formulées par les interlocuteurs de David Grandis au fil de son recueil d'entretiens ²²⁶. La cantatrice Christiane Stutzmann s'est également exprimée sur le sujet, citant « Jésus Etcheverry, parfait connaisseur de l'opéra français, Pierre Dervaux, Paul Ethuin, Georges Sébastien, Jacques Martinon, Boireau, tous représentant une école française de la direction d'orchestre, aujourd'hui [...] disparue ²²⁷ ».

Si l'on en croit un traité de 1829, au moment de la représentation, le rôle du chef d'orchestre devrait être circonscrit à maintenir la cohésion dans la réalisation des nuances ²²⁸ ainsi que les équilibres et la stabilité rythmique dans les scènes de groupe :

« Le bâton de mesure du chef d'orchestre est aux chanteurs ce que le souffleur est aux comédiens : il les guide dans les morceaux d'ensemble, indique à chacun sa partie, et les empêche enfin de se noyer dans ce déluge de notes qui servent à former un finale. ²²⁹ »

En pratique, on sait bien que le corolaire de cette fonction de guide est de savoir repérer les incidents dans les morceaux solistes, et d'y remédier en sollicitant les musiciens de la fosse pour rattraper les errements musicaux de l'acteur :

« La rigoureuse observance de la mesure n'empêche pas qu'un chanteur y manque parfois involontairement ; les instruments alors doivent le couvrir pour cacher sa faute : c'est en cette rencontre qu'un habile chef d'orchestre doit avec adresse accourir au besoin et donner secours ; mais ce qui est le résultat de la prudence et de l'attention ne doit pas être considéré par les chanteurs comme une obligation et une loi ²³⁰. »

²²⁵ Voir Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831*, vol. 1, Lyon : Symétrie, 2008, p. 43.

²²⁶ David Grandis, *À la recherche du chant perdu*, Paris : MJW, 2013.

²²⁷ Propos recueillis par Danielle Pister,

<https://sites.google.com/site/classiquenprovence//magazine/interviews/2-voix/stutzmann-christiane-soprano>, consulté le 1^{er} juin 2014.

²²⁸ Voir François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 239-240.

²²⁹ James Rousseau, « De l'orchestre », *Code théâtral*, Paris : Roret, 1829, p. 106.

²³⁰ Auguste-Louis Blondeau, *Nouvelle méthode de chant par Marcello Perino, traduite de l'italien avec des notes*, Paris : Ebrard, 1839, p. 191.

La solution, pour Inghelbrecht, est simple : c'est le travail en amont. Selon lui, la cohésion doit venir, non pas d'une relation hiérarchique stricte au moment de la représentation, mais d'une entente forgée auparavant :

« Le vrai chef doit d'abord forcer à un rigoureux travail de studio les chanteurs, et même ensuite les empêcher parfois de *le regarder*. Il doit alors s'efforcer lui-même de *ne pas* les faire partir. Ainsi, le théâtre *lyrique* prend sa véritable signification. [...] L'aisance dans l'exécution exige que les chanteurs – comme les solistes – “semblent” être “suivis” par le chef. Mais ce dernier a dû organiser, auparavant, cette apparence. Il peut alors, et doit donner au moment de l'exécution, à ceux qu'il dirige, une sensation de détente dans leur sujétion ²³¹. »

Ce temps de travail important n'est pas toujours disponible, soit à cause de l'alternance des spectacles, soit par suite des engagements successifs de chacun des artistes sur des lieux différents, qui ne leur permettent de se réunir que très peu de temps avant les représentations. En ce cas, il vaut mieux ne pas inventer de difficulté dans les changements de tempo ni s'enticher d'excès dans la vitesse, pour limiter les risques d'accident, et surtout respecter les habitudes de chacun pour favoriser la routine, l'inertie d'une interprétation standardisée. La « détente » voulue par Inghelbrecht est possible si, sans avoir besoin de se consulter entre eux longuement, les musiciens peuvent disposer d'un référent commun pour aborder une partition, s'ils en ont une conception voire une expérience similaire. Cette uniformité dans l'exécution, parfaitement incarnée dans la deuxième moitié du xx^e siècle par le désir de conformité à « l'enregistrement de référence » au disque, va à l'encontre d'un certain idéal avant-gardiste d'originalité à toute force. Aussi, dès le début du xx^e siècle, « le mot *accompagner* implique généralement, pour la plupart des gens, une idée d'infériorité. C'est l'apanage des pianistes *qui n'ont pas réussi* et des chefs d'orchestre *du répertoire*. ²³² » Or, si l'on joue du répertoire, il faut précisément un chef qui connaisse bien les traditions et puisse monter les ouvrages vite, en peu de répétitions, « sans éclat, mais sans accident. ²³³ ».

La création implique d'autres réglages, ceux-là sans cadre de référence. Durant les répétitions d'une œuvre nouvelle, il faut tester et valider les tempi en fonctions des contraintes de la scénographie (déplacements) et du ressenti global depuis la salle :

²³¹ D.-E. Inghelbrecht, *Le Chef d'orchestre et son équipe*, Paris : Julliard, 1949, p. 95.

²³² D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 169.

²³³ D.-E. Inghelbrecht, *Le Chef d'orchestre et son équipe*, Paris : Julliard, 1949, p. 180.

« [Meyerbeer] n'était jamais fixé qu'aux dernières répétitions générales sur cette partie essentielle de l'exécution. L'effet de la scène était toujours ce qui le dirigeait à cet égard. De là vient qu'il n'indiquait, sur ses manuscrits, les mouvements que par des expressions plus ou moins vagues, ne les déterminant par les chiffres du métronome qu'au moment de la publication. ²³⁴ »

Enfin, lors des premières italiennes (répétitions avec l'orchestre et les chanteurs mais sans la mise en scène), il est important de veiller aux équilibres, et, pour le chanteur, de garder une marge de manœuvre. Comme le rappelle Faure, « le moyen le plus sûr pour être discrètement accompagné, c'est d'exagérer les nuances dans la douceur. ²³⁵ »

Le chanteur contre les chefs

Reste à traiter le cas où l'artiste se rebiffe contre ses conseillers. Nous étudierons pour cela le cas de Marie-Julie Hallinger épouse Boulanger (1786-1850), en revenant à notre exemple de *L'Ambassadrice*. En présentant une œuvre à l'Opéra-Comique, Auber et Scribe savaient d'avance de quels acteurs ils disposaient. Parmi les piliers de la troupe ²³⁶, on distinguait Mme Boulanger, qui avait déjà créé des rôles importants comme Gertrude du *Maître de Chapelle* de Paër (1821) ou Pamela de *Fra Diavolo* (1830), et pour laquelle Auber écrivait encore Jacinthe du *Domino noir* (1837). Cette élève du Conservatoire, où elle avait rencontré son mari Frédéric, violoncelliste et professeur de chant, devait donner naissance à Ernest Boulanger, le père de Lili et Nadia, prix de Rome de composition avant elles et chanteur à ses heures. Il se trouve qu'au moment de la création de *L'Ambassadrice*, Ernest était justement en résidence à la Villa Médicis à Rome, ce qui engage un de ses amis à lui en faire un récit particulièrement intéressant pour nous. Après avoir rappelé que Laure Cinti-Damoreau/Henriette brillait essentiellement par son chant parfait et que Jenny Colon/Charlotte était surtout appréciée pour sa plastique, il s'attache en effet à qualifier l'interprétation du rôle de Mme Boulanger/Mme Barneck :

²³⁴ François-Joseph Fétis, « *L'Africaine*, partition pour piano et chant (II^e partie). Préface. », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24 décembre 1865, p. 417-420, cité d'après Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013, p. 431.

²³⁵ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 222.

²³⁶ Contractuellement, Mme Boulanger devait participer à vingt soirées par mois, dont dix pouvant comporter deux ouvrages la concernant (F-Pan, AJ/13/1059, dossier Boulanger, cité d'après Kimberly White, *The Cantatrice and the profession of Singing*, op. cit., p. 149).

« Elle t'aura conté sans doute qu'elle a joué son rôle à sa façon, qui n'était pas du tout d'abord celle de l'auteur et qui l'est devenu ensuite après avoir été témoin de son succès et des nombreux suffrages du public charmé et pouffant de rire [...]. D'un bout à l'autre de son rôle elle est parfaite et telle phrase, telle réplique, si ordinaire pour beaucoup d'autres produisaient un effet unique en passant par sa bouche ; il y a des mots saillants et à effet qu'elle a rendus certainement selon les intentions de l'auteur ; plus ou moins un acteur ordinaire y aurait réussi ; mais il y en a de tout simples, de tout naïfs, qu'elle débite si drôlement, avec un jeu de physionomie si comiquement adapté au personnage qu'elle représente qu'on ne peut s'empêcher d'être continuellement tenu en hilarité. ²³⁷ »

Même si elle n'était plus toute jeune et que son intonation laissait parfois à désirer ²³⁸, la comédienne pouvait se vanter d'avoir été la première artiste à être rappelée au moment des saluts dans l'histoire du Théâtre Feydeau (où se jouait alors l'opéra-comique) lors de ses débuts en 1811 ²³⁹. Cette ancienneté, et la faveur continue du public durant tant d'années, mettait Mme Boulanger en position de force, on le voit, pour apporter des modifications au texte et aux intentions des auteurs. C'est ainsi que Jean-Baptiste Faure impose à Fétis, alors en charge d'établir la partition définitive de *L'Africaine* après le décès du compositeur en 1864, des coupes différentes de celles que souhaitait l'exécuteur testamentaire :

« Dans la partition conforme à la représentation, à la fin du cinquième acte, Nélusko chante une mélodie qui a été transportée là par Faure, malgré Fétis. Elle est empruntée aux scènes supprimées du troisième acte. ²⁴⁰ »

Nous avons déjà cité le cas de Meyerbeer cédant aux avis du chef de la claque et retrouvons partout un principe répandu au XIX^e siècle : le but étant le succès, l'idéalisme plie généralement devant le pragmatisme, et la réussite sanctionne les options définitives.

²³⁷ Julien Loraux de Ronsière à Ernest Boulanger, 10 août 1837, F-Pn, NLA 301 (37), fol. 69.

²³⁸ « Madame Boulanger est l'actrice de Paris la plus sujette à tirer la ficelle » (Théophile Dumersan, *Manuel des coulisses*, Paris : Bezou, 1826, p. 99).

²³⁹ Voir Benoît Jouvin, *Auber*, Paris : Heugel, 1864, p. 22.

²⁴⁰ Johannès Weber, *Meyerbeer. Notes et souvenirs d'un de ses secrétaires*, Paris : Fischbacher, 1898, p. 106, cité d'après Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013, p. 434.

d) La mode du temps

Un personnage joué par Mme Boulanger est nécessairement comique, et en voyant son nom sur l’affiche, le public vient et s’attend à rire, à comparer aussi sa prestation avec celle qu’elle donne dans ses rôles déjà connus. De même, la leçon de chant est presque un genre en soi, qui implique des attentes et un jeu de référence. Nous en avons évoqué les origines (voir § 1p) et nous contenterons ici de rapprocher la leçon qui ouvre le second acte de *L’Ambassadrice* de deux autres situations analogues dans les opéras-comiques contemporains que sont *Le Barbier de Séville* de Rossini (1825) et *La Fille du Régiment* de Donizetti (1840). Ainsi qu’on peut le constater sur les illustrations d’époque (voir annexe 2c) ²⁴¹, les canons du genre sont la présence d’un instrument d’accompagnement joué par le « professeur », l’« élève » se tenant debout et lisant une partition, tandis qu’un troisième personnage réagit en spectateur.

Un autre aspect de la réception, c’est celui du changement des acteurs au fil des reprises. Succès donnant lieu à 419 représentations au cours du siècle, *L’Ambassadrice* connut quelques reprises marquantes qui firent date, essentiellement du fait d’une interprète charismatique ²⁴² reprenant le rôle d’Henriette. Le tableau suivant (voir Figure 23) présente les plus importantes du point de vue de la presse :

²⁴¹ Pour une étude approfondie de l’usage possible et des précautions à prendre avec les illustrations de Charles Clérice dans la collection de la Bibliothèque musicale économique aux éditions Tallandier, voir Charlotte Lorient et Pierre Girod, « Arrêts sur image : les lithographies des piano-chant, une source pour connaître le jeu et la mise en scène », Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, dir., *L’Interprétation lyrique au XIX^e siècle*, Lyon : Symétrie, [à paraître]. La troisième gravure est moins bien documentée mais aussi moins sujette à caution, étant donné les postures très académiques adoptées par les personnages et le « cadrage » tout à fait cohérent avec une vue de face de la scène.

²⁴² Une des caractéristiques du chant d’avant la première guerre mondiale est la personnalité vocale et musicale très accusée des interprètes (voir John Steane, « The grand tradition revisited. John Steane reflects on the status of historic recordings in modern times », *The Musical Times*, vol. 135, n° 1822, 1994, p. 755).

<i>Année de la reprise</i>	<i>Titulaire du rôle d'Henriette</i>
1836	Laure Cinti-Damoreau
1841	Giovannina Rossi-Caccia
1850	Caroline Miolan-Carvalho
1856	Delphine Ugalde
1865	Marie Cabel
1873	Caroline Miolan-Carvalho

Figure 23 – Les premières chanteuses des grandes reprises de *L'Ambassadrice* d'Auber

Avec une écriture aussi liée aux interprètes, la question des ajustements lors des reprises est un véritable casse-tête, qui peut nécessiter des arrangements et des transpositions. S'agissant d'une pratique vivante ne laissant pas systématiquement de traces, il peut légitimement sembler illusoire d'en retrouver le fonctionnement pour en appliquer les principes aujourd'hui. Heureusement, des éléments de réponse existent à l'époque et sont susceptibles d'orienter notre choix. Au cœur du ^{xix}^e siècle, ce travail est habituellement dévolu à des spécialistes du répertoire attachés au théâtre, tel Giulio Alary à la salle Ventadour (Théâtre-Italien) :

« Adapter à des voix spéciales les partitions créées pour des voix exceptionnelles, reproduire les œuvres des maîtres, avec leur esprit, leurs traditions, leur sens véritable, et primitif, tel est le formidable travail auquel s'assujettit quotidiennement ce consciencieux chef de chant. ²⁴³ »

Pour reproduire les œuvres « avec leur esprit », quelle est la marge de manœuvre ? Un cas tout à fait similaire se pose pour le rôle d'Angèle du *Domino noir*, lui aussi créé par Laure Cinti-Damoreau, et un professeur de chant a proposé de simplifier les traits imprimés dans la partition en vue de faire chanter les airs par des élèves ou des interprètes de second ordre tels qu'on les trouve (selon lui) parmi les doublures et en province. Il justifie ce procédé par l'approbation que lui aurait donnée le compositeur lui-même :

« À l'époque où j'avais l'honneur d'entretenir des relations affectueuses et quotidiennes avec M. Auber et sa famille, le grand compositeur voulut bien me dire

²⁴³ Jules Lovy, « *Le Tre Nozze* », *Le Ménestrel*, 10 décembre 1854, p. 1.

que, s'il avait connu ce passage avant la gravure de l'air, il l'aurait certainement substitué à ses six mesures chromatiques.²⁴⁴ »

Nous pouvons donc affirmer sans trop nous avancer que des modifications très substantielles restent considérées dans ce répertoire comme conformes à l'esprit de la partition et aux intentions de l'auteur. C'est la signification de la mention *ad libitum*²⁴⁵, qui s'applique implicitement à beaucoup d'endroits.

Côté public, le changement de manière peut être reçu comme positif. Ainsi l'on dit de Mlle Rossi qu'« elle a su donner au personnage d'Henriette une toute nouvelle physionomie²⁴⁶ ». Il y a fort à parier qu'au moins en ce qui concerne les interminables points d'orgues (aujourd'hui l'on dit plus volontiers « cadences ») modulants de Cinti-Damoreau, Rossi aura proposé une lecture plus sage de la partition. Plus tard, c'est Anna Thillon qui remplace Cinti comme collaboratrice d'Auber, lors de la création des *Diamants de la couronne*²⁴⁷, et l'on n'hésite pas à écrire que « M. Auber s'avisa que de beaux yeux valaient bien une belle gamme chromatique²⁴⁸ ». Le médisant chroniqueur insinue évidemment que la nouvelle égérie et l'ancienne n'avaient pas les mêmes atouts, l'une consacrant plus volontiers sa jeunesse à l'entretien du compositeur tandis que l'autre n'avait (plus) que sa virtuosité pour défendre sa place. Il ne faudrait pas croire que toutes les ornementsations de Laure Cinti-Damoreau disparaissent avec elles car, outre le développement sensible de l'agilité féminine, qu'elle enseigna encore longtemps au Conservatoire, elle avait notamment inventé la *ribatuta*²⁴⁹, agrément qui fut toujours d'usage courant dans les gosiers de Lilli

²⁴⁴ Stéphen de La Madelaine, *Études pratiques de style vocal*, vol. 2, Paris : Albanel, 1868, p. 165. La même pratique vaut pour les notes extrêmes : « Généralement lorsqu'un auteur écrit pour une voix exceptionnelle, il met des variantes aux passages où se trouvent des difficultés insurmontables pour les voix d'une étendue normale » (Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 12).

²⁴⁵ « AD LIBITUM (terme latin), à volonté. Ces mots signifient qu'on laisse à l'exécutant le soin de suivre son goût, soit pour l'expression, soit pour le mouvement, soit même pour substituer un autre passage à ce qui est écrit. » (Gaetano Moreali, *Dictionnaire de musique italien-français, ou l'interprète des mots employés en musique avec des explications, des commentaires propres à diriger et à faciliter l'exécution de toute œuvre musicale [...] adopté par le Conservatoire...*, Paris : Renard, 1839, p. 18).

²⁴⁶ Jules Lovy, « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 12 septembre 1841, p. 2.

²⁴⁷ *Les Diamants de la couronne*, opéra-comique en 3 actes de Daniel-François-Esprit Auber sur un livret d'Eugène Scribe et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, créé à Opéra-Comique le 6 mars 1841.

²⁴⁸ Ed. Thierry, *Le Monde musical*, 17 février 1842 cité d'après Kimberly White, *The Cantatrice and the Profession of Singing at the Paris Opéra and Opéra Comique, 1830–1848*, op. cit., p. 129. Avant de devenir une spécialité de Cinti, l'effet d'un trait chromatique sur 2 octaves, tel qu'on le trouve dans *L'Ambassadrice*, par exemple, avait contribué au succès de Sessi en 1812 ; avant cela, seule Catalani l'avait fait entendre à Paris (voir Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831*, vol. 1, Lyon : Symétrie, 2008, p. 14).

²⁴⁹ « Vous répéterez cette note par un de ces coulers qui simulent une déperdition d'air qu'on nomme déboitement, et dont l'invention est due à madame Damoreau, qui a doté l'art d'une foule de progrès »

Lehmann (1848-1929), Leïla Ben Sedira (1902-1982), ... , et jusqu'à nos jours ²⁵⁰, avec une extension à l'aigu et une variété de styles et de répertoires que Cinti n'eût pas pu imaginer.

Avec les débuts impromptus de Miolan-Carvalho, on touche même au progrès de l'art :

« Nous retrouvons chez Mlle Miolan ce grand art des nuances, cette expression pénétrante, qui est un des secrets précieux de l'éminent professeur. Le sentiment le plus profond, uni au travail le plus intelligent et le plus exquis, pouvait seul donner tant de valeur à des tours de force vocaux et nous faire trouver l'émotion dans les roulades ²⁵¹ ».

En effet, nous retrouvons ici les principes édictés par Duprez, le professeur de Caroline Miolan-Carvalho, dans sa méthode, où il distingue le « croque-note », qui exécute mécaniquement la partition gravée, et le chanteur qui s'en fait « l'interprète moral » en colorant, en donnant un sens théâtral à toutes les notes, qu'elles portent du texte ou non ²⁵². En passant successivement à une chanteuse dotée d'une voix plus forte que Mme Cinti-Damoreau puis à une cantatrice plus moderne dans son interprétation des difficultés vocales, le rôle d'Henriette a gagné en profondeur. Les roulades écrites pour mettre en valeur une voix qui ne pouvait briller par d'autre moyen sont devenues l'occasion de démontrer un engagement dramatique renouvelé, et pour ainsi dire absent chez la créatrice.

D'autres exemples corroborent le fait que renouveler une interprétation et la mettre au goût du jour constitue presque une nouvelle forme de collaboration. D'ailleurs, ne dit-on pas « composer » un rôle ?

« Mme Carvalho y a mis l'originalité de son style et cet art exquis des nuances qui donnent à l'exécution de la chanteuse quelque chose du souffle créateur qui est

(Stéphen de La Madelaine, « Leçon sur un air du Freyschütz », *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 1, p. 109).

²⁵⁰ Écouter par exemple Sabine Devielhe dans l'air d'Olympia des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach lors du gala du tricentenaire de l'Opéra-Comique, le 13 novembre 2014.

²⁵¹ Compte rendu de la représentation du 29 avril 1850 à l'Opéra-Comique paru dans *L'Entracte* et cité d'après E-A. Spoll, *Mme Carvalho, notes et souvenirs*, Paris : Librairie des bibliophiles, 1885, p. 14.

²⁵² Voir Gilbert Duprez, « Leçon sur les intervalles de seconde », *L'Art du chant*, Paris, 1846, p. 8. La généalogie ici est facile, puisque « l'expression d'exécution » est définie en termes très proches dans le fameux *Dictionnaire de musique* de Rousseau (Paris : Duchesne, 1768, p. 215). Henriette Nissen-Saloman, élève de Garcia fils, s'y réfère aussi dans sa méthode (*L'Étude du chant*, Saint-Petersbourg : Bessel, 1880, notes p. 24 et p. 53) et le terme de « croque-notes », utilisé par Rousseau dans la préface, est à mettre en relation notamment avec la phrase « Le chanteur qui ne voit que des notes dans sa partie n'est point en état de saisir l'expression du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien saisi le sens. » (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris : Emler, 1826, p. 354).

dans l'invention du musicien. Entre la pensée de celui-ci, traduite avec autorité, et le relief ou les grâces de l'interprétation, il y a une collaboration véritable. [...] Mme Carvalho a mis ce que j'appellerai l'imprévu de son exécution dans l'air : *O beau pays de la Touraine*, et dans son duo avec Raoul ; elle en a rajeuni les beautés classiques, émoussées jusqu'à elle par les redites de la tradition. Où l'on peut surprendre un accent véritablement nouveau, c'est dans l'aparté de Marguerite : *Ah ! si j'étais coquette !* Les autres chanteuses vocalisent, Mme Carvalho dit avec esprit, avec finesse, avec malice. ²⁵³ »

La grande question lorsqu'il s'agit de distribuer un rôle aussi exigeant et à ce point taillé pour une interprète d'exception, c'est de savoir si l'on doit donner la priorité à la partition et la virtuosité spécifique à cette interprète ou si l'on peut se réapproprier le texte musical. Lorsque le compositeur est vivant, il choisit le plus souvent de remanier sa partition.

Exemple 1 : rôle de Raoul dans *Les Huguenots* adapté pour Duprez en 1837
« Haitzinger ne pouvait qu'à peine donner le *la* sur la seconde ligne, et Weber modifia pour lui une foule de passages du *Freyschütz*. Nourrit changeait également un grand nombre de phrases écrites trop bas pour lui dans les récitatifs de Licinius de *la Vestale*. Qu'y a-t-il donc d'étonnant à ce que M. Meyerbeer ait approprié aux exigences du talent de son nouvel interprète certaines parties d'un rôle écrit pour mettre en évidence celui de Nourrit ? rien assurément. ²⁵⁴ »

Exemple 2 : rôle de Pierre dans *L'Étoile du Nord* adapté pour Faure en 1854
« Meyerbeer, qui avait distingué le jeune interprète et s'était rendu compte par lui-même des services qu'il en pouvait attendre, n'avait pas hésité, à son intention, à apporter quelques modifications au rôle. En sorte qu'après avoir appris et répété celui-ci sous les yeux du maître, Faure en donna au public un peu comme une seconde version. ²⁵⁵ »

Massenet réalise encore une version de *Werther* pour baryton afin de l'adapter au talent de Mattia Battistini pour les représentations à Saint-Pétersbourg en 1902. Lorsque le compositeur n'est plus là, quelqu'un d'autre prend le relai. Cela est vrai des créations confiées à des chefs de chant eux-mêmes compositeurs, tels Halévy terminant *Ludovic* d'Hérold et Bizet terminant *Noé* d'Halévy, ou des savants, comme Fétis prenant en charge *L'Africaine* de Meyerbeer.

²⁵³ Bénédic [alias Benoît Jouvin], *Le Figaro*, 27 novembre 1868, p. 3, à propos du début de la cantatrice dans le rôle de Marguerite de Navarre des *Huguenots*.

²⁵⁴ Hector Berlioz, « Débuts de Duprez dans *les Huguenots* », *Journal des Débats*, 17 mai 1837, p. 1.

²⁵⁵ Henri de Curzon, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923, p. 19.

L'accrétion des traditions : l'exemple de l'air de *La Juive*

De nombreuses traditions sont attestées dans les traités. Il n'est pas rare que l'auteur, le plus souvent lui-même chanteur et professeur de chant, se situe et situe ses conseils dans une certaine filiation artistique et pédagogique. Sur certains points litigieux ou difficiles à expliciter (la respiration, la diction), les commentaires sur les artistes ayant marqué son époque ou la précédente abondent, de sorte que le traité se place dans un rapport d'intertextualité avec les publications des autres spécialistes reconnus. Cette littérature gagne à être consultée, car, selon Jean-Baptiste Faure, « les grands artistes trouvent souvent des effets que le compositeur n'avait pas même soupçonnés. ²⁵⁶ » Partant, il est logique de vouloir enrichir la partition des trouvailles expressives faites depuis son édition, ces indications d'interprétation étant propices au succès. L'un des théoriciens les plus systématiques dans son approche est Stéphane de La Madelaine (1801-1868) qui rédige avec une extrême minutie plusieurs leçons de chant entre 1860 et 1863, chacune portant sur un morceau célèbre du répertoire courant. Il s'efforce de décortiquer toutes les intentions et les actions internes de l'interprète, de donner un maximum de profondeur historique et de causes raisonnées aux pratiques courantes, et d'envisager à l'avance les différents usages possibles de son travail de mise à plat. Ainsi, dans le cas de la cavatine d'Éléazar dans *La Juive* d'Halévy, il invoque le souvenir des interprétations de référence des trente années écoulées depuis la création par Nourrit en 1835 ²⁵⁷. Nous pouvons adjoindre à cette série la version parodique éditée par Duprez en 1853, dans laquelle de nombreuses traditions apparaissent en notation solfégique. Insérée dans un trio bouffe des plus virtuoses ²⁵⁸, elle fut notamment chantée chez Rossini et chez le comte de Nieuwerkerke (1811-1892) en 1861. Muni de ces deux documents exceptionnels, il nous est possible de répondre avec une précision rare aux questions : qu'est ce qui doit être entendu ? quels effets doivent être conservés ou adaptés d'une génération à l'autre ?

²⁵⁶ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 217.

²⁵⁷ Les grands interprètes parisiens commentés ou connus par La Madelaine sont ceux qui se succèdent dans l'emploi de premier ténor à l'Opéra, et c'est souvent l'année de leur prise de rôle qui marque le plus les esprits : 1837 reprise par Duprez, 1849 reprise par Gueymard, 1863 reprise par Villaret ; à noter l'absence de Mario, lequel a certes débuté à l'Opéra en 1838 mais poursuit sa carrière essentiellement au Théâtre-Italien, et celle de Michot qui avait rejoint la troupe en 1860 (voir *Le Ménestrel* du 15 janvier).

²⁵⁸ Gilbert et Édouard Duprez, *Trois ténors sérieux, trio bouffe chanté par MM. Gueymard, Marié et Riquier-Delaunay*, Paris : Brandus, 1853.

Ce sont donc d'excellents référents pour analyser les premiers enregistrements sonores de l'air en question. Là aussi, une trentaine d'années séparent les plus anciens phonogrammes que nous avons pu nous procurer des derniers retenus dans notre corpus. Le tableau suivant (voir Figure 24) recense les gravures que nous avons pu comparer²⁵⁹ et quatre enregistrements que nous avons repérés²⁶⁰ sans pouvoir les entendre. De nombreux autres existent vraisemblablement.

ANNEE	INTERPRETE	LABEL, SUPPORT, RÉFÉRENCE	LOCALISATION
1898-1901	Emmanuel Lafarge	Cylindre Lioret	Phonobase
1897-1902	Franz Gautier	Pathé Saphir 4680	BnF
1901	De Clauzens	Céleste Le Samson	Phonobase
1901	Cheytrat	G&T 3673G	Richard J. Venezia collection
1902	Hector Dupeyron	Cylindre Pathé	-
c1902	Charles Milhau	Elephone record	Richard J. Venezia collection
1902-1903	Albert Vaguet	Pathé Saphir 90tr	-
1903	Charles Rousselière	G&T 2-32843	YouTube
1904-1907	Gluck	Cylindre Edison 17343	William R. Moran collection
1905 d'après Alan Kelly (9039)	Léon Beyle	Gramo GC 3-32616	CD MR607 Malibran Music
1906	Léon Escalaïs	?	YouTube
1906-1907	Valentin Jaume	Odéon brun 60159	YouTube
1907	Agustarello Affre	Pathé 29cm n° 0123	YouTube
1907	Franz Gautier	Pathé 21cm 22458-R-E	Phonobase
1911	Paul Dangelly	Edison Amberol 17100	William R. Moran collection
1920	Charles Fontaine	Pathé Saphir 0285	CD MR591 Malibran Music
1920	Enrico Caruso	Victor 6013 C-24461/2	Library of Congress
1929	César Vezzani	Gramo W 846	CD MR575 Malibran Music
1930	Georges Thill	Columbia LFX 111	BnF
1930	Théo Beets	Polydor 516734	CD MR711 Malibran Music
1931	José de Trévi	Pathé X 90044	CD MR575 Malibran Music

Figure 24 – Enregistrements historiques de l'air de *La Juive* en français

²⁵⁹ Les documents de la William R. Moran collection sont consultables en ligne sur le site de la bibliothèque de l'Université de Californie à Santa Barbara [<http://cylinders.library.ucsb.edu/>, lien consulté le 26 février 2015] ; des documents issus de la Richard J. Venezia collection sont consultables en ligne sur le site Historical Tenors [<http://www.francoisnouvion.net/>, lien consulté le 26 février 2015] ; les reports effectués par Hervé David sont disponibles sur le site de l'association L'Art lyrique français [<http://www.artlyriquefr.fr/son/>, lien consulté le 26 février 2015] ; plusieurs reports sont dus à l'Archéophone [<http://www.phonobase.org/>, lien consulté le 26 février 2015] ; plusieurs sont le fait de Guy Dumazert et Carlo Ciabrini pour leurs rééditions commerciales [<http://www.malibran.com/>, lien consulté le 26 février 2015] ; la Library of Congress a mis en ligne des documents sur le National Jukebox [<http://www.loc.gov/jukebox>, lien consulté le 26 février 2015] ; ceux de la Saxon State and University Library sont disponibles sur [<http://www.russian-records.com/>, consulté le 26 février 2015] ; ceux du collectionneur Christian Zwarg [<http://www.truesoundtransfers.de/>, lien consulté le 26 février 2015] ; les autres ont été consultés sur YouTube. Quoique consultable à la BnF, l'interprétation de M. Marion [Aspir 5841] n'ayant pu être datée, elle n'a pas été incluse dans le tableau.

²⁶⁰ Voir le catalogue Pathé Saphir intégralement saisi par Hervé David et disponible en ligne sur son site [<http://www.hervedavid.fr/francais/phono/tableaux%20pathe/Pathe%2090%20tours.htm>, lien consulté le 26 février 2015]. D'autres références discographiques figurent sur le site du collectionneur suédois Robert Johannesson [<http://78opera.com/>, lien consulté le 26 février 2015].

Nous y avons cherché la trace des conseils donnés par Stéphen de La Madelaine, et des ornements notés par Duprez. Le premier geste technique expressif remarquable, dont l'invention est attribuée à Duprez par La Madelaine ²⁶¹, est le martellement des mélismes, en particulier sur « Rachel, quand du-u Seigneur la grâce tu-u-télaire » ; la version la plus convaincante à ce titre est celle de Léon Beyle (1871-1922). Les documents se complètent et s'éclairent mutuellement, l'un avec les intentions, l'autre avec leur réalisation concrète. Il s'agit certes d'une individualité mais beaucoup de doutes sont levés sur le vocabulaire employé au XIX^e siècle à l'audition de pareils extraits. Une seconde tradition, présente dans la partition de Duprez, est d'insérer des sanglots – c'est-à-dire des silences – après les mots « et » et « moi » dans la phrase « et c'est moi qui te livre au bourreau » ; nous l'entendons distinctement chez Charles Rousselière (1875-1950). Plus généralement, il existe des règles de déclamation lyrique et des usages qui étaient enseignés avec beaucoup de rigueur, notamment aux étrangers venant se faire un répertoire. Enrico Caruso (1873-1921) prononce ainsi « Je suis jeunE [respiration] et je tiens à la vie » sans faire la liaison pour être plus intelligible : c'est probablement la leçon de l'expérience qui dicte cette dérogation appropriée aux grands espaces, comme celui de la salle Le Peletier dans laquelle se donnait l'opéra. Presque tous modifient comme Cheyrat la prosodie de « confia ton berceau » pour éviter l'effet fâcheux décrit par Audubert ²⁶². César Vezzani (1886-1951), quant à lui, aménage le rythme sur « de la mort qui m'attend » selon le précepte énoncé par Stéphen de La Madelaine (l'anapeste très serrée *deux doubles croches, noire pointée* se fluidifie en *croche pointée, double croche, noire*), lequel affirme qu'il « n'[a] pas entendu de chanteur qui n'ait exécuté ce changement, si faible comme notation, si naturel et si important comme effet. ²⁶³ » Si Valentin Jaume (1877-1930) et Charles Fontaine (1878-1955) réalisent également une modification, beaucoup d'autres interprètes du début du XX^e siècle avaient abandonné cette pratique. La nécessité s'en était-elle émoussée avec le temps, ou le sens en était-il moins clair pour un public dont les références avaient évolué avec le répertoire nouveau ? À moins que la transmission s'en soit simplement perdue, péril toujours encouru.

Dès lors qu'on peut la repérer dans l'enregistrement (sonore ou non), la tradition devient un véritable manuel pour lire la partition et y situer des espaces de liberté légitimes. Bien

²⁶¹ Voir Stéphen de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 1, p. 174.

²⁶² Voir Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 227.

²⁶³ Stéphen de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 1, p. 181.

loin de présenter un caractère normatif, elle ouvre des possibilités de mise en conformité des intentions du compositeur avec le goût du jour et d'adaptation aux possibilités techniques de chaque interprète. *A contrario*, il est frappant de constater qu'en 2001 Roberto Alagna, en respectant l'esprit, retrouve la lettre de ces traditions ! Sont-elles si parfaitement consubstantielles au texte et à la partition bien compris ? Peut-être aussi a-t-il écouté un ou plusieurs de ses devanciers – Georges Thill (1897-1984) et Caruso notamment – qui l'auront mis sur la voie. Si la partition de *La Juive* n'a pas été l'objet d'une refonte « conforme à la représentation » comme celle de *La Dame Blanche*, les changements traditionnels de ce type ont eu une certaine portée normative sur l'écriture vocale ultérieure. Par exemple, Massenet, dans les stances du Cid, fait en toutes notes une entorse analogue à la versification régulière, lorsqu'il place un soupir qui empêche la liaison et rajoute une syllabe à l'alexandrin que sa conception de la situation lui avait dicté ²⁶⁴ :



Figure 25 – Jules Massenet, *Le Cid*, Paris : Hartmann, [1886], p. 105

Le contre-pied des traditions : échecs et réussites

Ayant exploré la manière dont les interprètes respectent et enrichissent les traditions, il ne faudrait pas négliger d'étudier la façon dont ils s'en affranchissent, pour le meilleur ou pour le pire ²⁶⁵. Du point de vue du public, la conformité à l'usage établi est une catégorie de la réception, au même titre que les convenances scéniques ou les règles du beau chant définies plus haut :

²⁶⁴ Cet alexandrin sans césure à l'hémistiche procède d'une modification du texte de Corneille « Misérable vengeur d'une juste querelle / Et malheureux objet d'une injuste rigueur » tel que Marc-Antoine Charpentier l'avait mis en musique deux siècles plus tôt (*Stances du Cid* H.457, voir *Le Mercure galant*, janvier 1681). L'effet est beaucoup plus ramassé, comme un peu partout dans cet opéra : seuls les vers les plus célèbres de la tragédie sont conservés afin de ramener l'ouvrage à une durée acceptable, malgré la lenteur inhérente à la déclamation lyrique.

²⁶⁵ « Je suis partisane du changement et du progrès, du moment qu'ils produisent une meilleure intelligence des intentions du compositeur, et ne consistent pas uniquement à rejeter avec suffisance des traditions que lui-même observait, au simple motif qu'elles ne sont pas notées noir sur blanc / *I am all for change and progress, provided they make for a clearer understanding of the composer's intentions, and are not just a pedantic denial of traditions that he himself observed, merely because they are not down in black and white.* » (Maggie Teyte, *Star on the door*, Londres : Putnam, 1963, p. 108).

« Ignorant ou bravant la tradition, la malheureuse chantait cette romance [de la Rose dans *Martha*] dans un mouvement si lent que la mélodie devenait méconnaissable. Joignez à cela l'insupportable défaut de traîner sur tous les intervalles, de haut en bas et de bas en haut ; le tout accompagné de grimaces et d'efforts de respiration qui faisaient durer le morceau indéfiniment. Quel supplice pour le pauvre Flotow, s'il eût assisté à ce travestissement de son œuvre ! Les connaisseurs faisaient leurs réflexions bien bas, la masse restait inerte, et la claque salariée applaudissait à tout rompre. ²⁶⁶ »

Cet exemple pose la question de la médiocrité : qu'attendre des artistes moyens, de ceux qui ne figurent pas au tableau des célébrités de la scène parisienne mais tiennent des rôles sans se casser la voix et gagnent suffisamment d'argent pour payer les claqueurs ? Le ténor Mario de Candia (1810-1883) prétendait qu'ils détenaient une école française, c'est-à-dire des manières d'interpréter peu originales mais bien acquises et fonctionnelles (voir notre introduction). Nous avons vu que le modèle parisien était diffusé par le biais des tournées, et il était aussi exporté à travers les livrets de mise en scène ²⁶⁷. Cependant, la reconduction à l'identique d'une interprétation par des chanteurs différents en des lieux et des temps différents n'était évidemment pas souhaitable, car elle eut été par trop mécanique. Les critiques du temps fustigent généralement ceux qui ne sont que des épigones, et un professeur au Conservatoire comme le baryton Eugène Crosti (1833-1909) s'empporte aussi volontiers contre eux :

« Monsieur un tel, ténor, baryton ou basse, peu importe, obtient-il de grands succès à Paris, vite tous les ténors, tous les barytons ou toutes les basses de France se croient obligés d'imiter, ou plutôt de copier cet artiste, mettant de côté les qualités qui leurs sont propres, pour tâcher d'acquiescer celles du modèle qu'ils se sont donné. Quelle dangereuse erreur ! Ils adoptent, ou du moins s'efforcent d'adopter son émission, sa prononciation, sa manière de chanter, de marcher, et même de s'habiller. ²⁶⁸ »

L'excès inverse n'est pas non plus recommandable, car trop d'individualité nuit à l'identité du style d'auteur. Eugène Archainbaud (1833-c1900), qui épouse sa camarade Mlle

²⁶⁶ Louis-Alphonse Holtzem, *Complément des bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1867, p. 54-55.

²⁶⁷ Voir Olivier Bara, « Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province », in Florence Naugrette et Patrick Taïeb dir., *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, 2009, http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/100_Bara.pdf, consulté le 3 janvier 2015, p. 11.

²⁶⁸ Eugène Crosti, *Abrégé de l'Art du Chant*, Paris : Girod, 1878, p. 2.

Zolobodjean puis tient une classe de chant au Conservatoire de 1878 à 1899, s'élève contre la pratique de certains de ses collègues :

« Il me serait facile de citer des artistes, hommes et femmes, d'un talent indiscutable et justement célèbres, qui n'ont jamais chanté qu'avec leur style particulier, quelle que fût la musique qu'ils étaient chargés d'interpréter. C'est là un défaut capital. Les compositeurs le supportent avec indulgence quand le succès couronne leurs œuvres, mais au fond de leur cœur ils ne le pardonnent jamais. ²⁶⁹ »

De telles excentricités vont à l'encontre de la logique des traditions, puisque nul de pourra reprendre le flambeau du créateur, et que la peur de la comparaison risque de plonger l'ouvrage dans l'oubli. Le pédagogue Alexis de Garaudé (1779-1852) encourage ses élèves à s'approprier les rôles plutôt dans les détails de la vocalité et du jeu qu'en brusquant le personnage ou l'emploi vocal :

« Le même rôle, chanté par plusieurs virtuoses du premier rang, [...] n'est certes jamais une copie monotone des mêmes intentions. Chacun de ces grands artistes y imprime son cachet particulier, et en repoussant ce qu'on appelle la tradition. Il en résulte dans l'ensemble, et surtout dans les détails, une manière de sentir et d'exprimer toute différente. Cependant, chacune de ces manières diverses produit le plus grand effet ! ²⁷⁰ »

Les mêmes évolutions que nous avons montrées pour le chant sont évidemment possibles pour le jeu ²⁷¹, même si on ne retrouve pas l'autorité de la partition du compositeur ²⁷² dans le livret de mise en scène. L'habitude du public et des artistes, et le coût des nouveaux décors et costumes sont alors le principal facteur de stabilité. Inghelbrecht a des pages truculentes sur le progrès souhaitable (soulignant ainsi les défauts communs) et les modes

²⁶⁹ Eugène Archainbaud, « Le sentiment. – L'expression. – Le style. », *L'École du chant pour toutes les voix / méthode théorique et pratique*, Paris : Enoch, 1900, p. 213.

²⁷⁰ Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant, seconde édition*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 145.

²⁷¹ Voir l'exemple de Lucienne Bréval (1869-1935) interprétant la mort de Carmen à l'opposé de la tradition antérieure in Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'œil d'Or, 2011, p. 342.

²⁷² « Du côté des chanteurs, on se fiait plutôt à la mémoire quoique certaines réductions d'opéra pour piano et chant ayant appartenu à des interprètes comportent des indications mnémotechniques. La plupart du temps, ce sont les déplacements qui sont notés, c'est-à-dire une partie seulement de ce qui se passe pendant la représentation. La part de liberté dont disposaient les solistes en matière de composition gestuelle et physiologique était, en effet, considérable » (Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'œil d'Or, 2011, p. 200-201).

nuisibles (montrant au passage la puissance des œuvres dans toute leur cohérence, et comme il est vain de les bousculer) :

« Autant qu’aient pu être modernisées avec art la mise en scène et la décoration de certains chefs d’œuvres à succès, c’est néanmoins en justaucorps cramoisi, surgissant d’une trappe, vers le second-plan-cour, que Méphisto devra toujours envoyer son insolent “me voici” ! au cher docteur. [...] Carmen nous plaira toujours, mains au dos et assise face au public, en dépit de toute logique, pour attaquer pianissimo : *près des remparts de Séville*. Mais les rénovations que nous devons exiger, c’est que Carmen chante juste, sache vocaliser correctement et *pianissimo*, dès la troisième mesure de sa Séguedille et sans supprimer la double-croche du premier temps, ce qui est peu fréquent !... Que Pelléas ne timbre pas outrageusement pour faire plaisir à son professeur et que Faust, chantant : *Salut, demeure chaste et pure*, n’ajoute rien à ce qu’écrivit Gounod. C’est que les chanteurs, abandonnant leur air morne d’expéditionnaires, observent le rythme, fassent les nuances et ne replacent pas, parfois, les paroles par des inconvenances ; que l’orchestre ne râcle ni ne soufflote *en série*, enfin et surtout que la baguette ne soit plus confiée à des débutants, des incapables, des médiocres ou des indifférents ! ²⁷³ »

Voilà qui résume un peu les parodies de déclamation (« inconvenances »), l’usage apocryphe des aigus interpolés (« n’ajoute rien »), la tentation du son pour le son (« timbre outrageusement »), tous types d’évolutions peu enviables que le répertoire romantique accumule en même temps que certains progrès expressifs au fil des reprises.

La place des premiers enregistrements sonores dans la tradition vivante

Le document par excellence pour fixer l’art des interprètes est l’enregistrement phonographique, tel que perçu par le chef d’orchestre et compositeur Reynaldo Hahn (1874-1947) :

« La véritable fonction du phonographe consiste non seulement à enregistrer mais encore – et surtout – à *conserver* [...] la voix et l’art des grands chanteurs qui, ainsi, grâce à cet instrument magique, ne périraient pas tout entiers. ²⁷⁴ »

Dans le cadre de l’interprétation historiquement informée du répertoire lyrique, l’urgence est de savoir comment lire la partition selon la tradition juste qui s’y rapporte, c’est-à-dire de

²⁷³ D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 45-46.

²⁷⁴ Reynaldo Hahn, « Phonographe », *L’Oreille au guet*, Paris : Gallimard, 1937, p. 176.

cerner à la fois les éléments originaux de la réalisation matérielle du son et les raisons qui motivaient les effets et choix esthétiques afin de pouvoir les mettre à jour. Par rapport aux anciens moyens de diffusion et de transmission (livrets de mise en scène, leçons avec des chefs de chant, etc.), le soprano anglais Maggie Teyte (1888-1976) estimait que le phonogramme devait entraîner un progrès :

« Il faut également consulter l'immense legs discographique à notre disposition en bibliothèque. Dans le futur, la tradition devrait être plus forte et plus sûre : un guide plus clair pour les artistes dans la carrière qu'elle ne l'a jamais été par le passé, et il y aura d'autant moins d'excuses pour ceux qui la bafouent ou l'ignorent ²⁷⁵ »

Si la facilité d'accès au document est un argument objectif, l'usage de celui-ci comme guide n'est pas complètement évident ; les principes techniques et les intentions interprétatives qui ont conduit à ce résultat font défaut. Or, l'intention est essentielle comme matrice artistique, dénominateur commun qui traverse les époques et permet la réactualisation authentique d'une culture sensible. Il reste de surcroît à trouver le bon degré de distance pour rester fidèle à la tradition sans copier le modèle, c'est-à-dire en adapter le rôle au nouvel interprète et aux évolutions du goût. Sans doute faut-il encore comprendre l'interprétation chez Teyte, élève de Jean de Reszké et de Reynaldo Hahn, comme une licence assez complète, dans l'esprit encore caractéristique de l'école de Dupont-Vernon à la fin du XIX^e siècle : « Tant que je suis fidèle à la pensée de l'auteur, je suis impersonnel : je ne crée rien, j'interprète. Je ne suis en réalité moi-même qu'au moment où je la trahis. ²⁷⁶ » On comprend alors que la qualité d'un exemple enregistré (serait-ce celui du créateur du rôle) n'est pas le meilleur moyen de comprendre une partition ; il vaut mieux disposer de nombreuses interprétations enregistrées, afin de réaliser un travail interprétatif que Hahn décrit très en détail :

« [Le phonographe] nous fournit le moyen de capter et de retenir ce qu'il y a de plus fugitif, de plus insaisissable : la voix humaine. Grâce à lui, nous sommes à même d'observer – cent fois de suite si nous le désirons – tel ou tel "climat"

²⁷⁵ « There are also the vast libraries of recorded music to be consulted. Tradition, in the future, should be stronger and more certain : a clearer guide to the working artist than it has ever been in the past, and there will be so much the less excuse for those who flout or ignore it. » (Maggie Teyte, *Star on the door*, Londres : Putnam, 1963, p. 47).

²⁷⁶ Henri Dupont-Vernon, *Diseurs et comédiens*, Paris : Ollendorff, 1891, p. 43.

psychologique au moment même de sa formation, de déterminer, d'après les inflexions de la voix, d'après les accents de la parole, une intention précise de l'esprit, un émoi particulier du cœur, un état d'âme.

Mais ces aspects de physionomie morale qui nous apparaissent ne sont pas seulement ceux de la personne qui récite ou qui chante ; il se peut aussi qu'ils révèlent plus ou moins fidèlement et parfois – qui sait ? – d'une façon parfaite ceux de l'auteur lui-même surtout si, le même fragment ayant été enregistré par plusieurs personnes différentes, nous pouvons, en comparant, en confrontant, en recoupant, en analysant ces enregistrements divers, arriver à des déductions fécondes sur l'idée ou le sentiment qui l'a inspiré. ²⁷⁷ »

Notre démonstration archéophonique sur l'air de *La Juive* corrobore parfaitement la méthode suggérée par Hahn, puisque ce n'est pas tant en opérant un classement des versions qu'en isolant des aspects choisis de la vocalité des divers exemples enregistrés que le vocabulaire expressif peut être mis à jour, et que l'intention peut être décelée. Ce travail exhaustif et pointilleux apparaît de plein droit comme une démarche qui doit bénéficier à l'interprète. La maîtrise de l'effet est au nombre des « bienfaits didactiques » qu'on peut et doit tirer des « beaux disques », toujours dans la perspective de renouer avec la tradition perdue et toujours suivant l'avis de Reynaldo Hahn :

« En matière de chant, rien ne vaut l'exemple. Scudo [...] a bien raison quand il dit : "Le chant est un art d'imitation qui vit d'exemples et de bons modèles. S'il y a une chose au monde qu'on ne puisse apprendre sans un maître qui vous guide, c'est l'art d'exprimer les sentiments du cœur par les modulations savantes de la voix humaine." Et l'on peut ajouter que ce maître doit pouvoir donner des exemples à l'élève. Mais il y a d'excellents techniciens qui sont tout à fait incapables de satisfaire à cette condition. Et dès lors, on doit recourir au disque. ²⁷⁸ »

Il va sans dire que ce n'est pas la phonation mais bien l'interprétation qu'on souhaite ici perfectionner ²⁷⁹. Le premier chef de l'Orchestre national de la Radiodiffusion française, Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), affirme quant à lui le bien-fondé de considérer les interprétations phonographiques et mécaniques (système Welt-Mignon et équivalents) non

²⁷⁷ Reynaldo Hahn, « Phonographe », *L'Oreille au guet*, Paris : Gallimard, 1937, p. 181.

²⁷⁸ Reynaldo Hahn, « Phonographe », *L'Oreille au guet*, Paris : Gallimard, 1937, p. 180.

²⁷⁹ « Les jeunes générations croient trop facilement trouver des exemples de technique vocale dans la musique mécanique et même des corrections pour leurs défauts dans des contrôles mécaniques. Non pas que nous devions renier les services que nous rendent la T. S. F., les bons disques ou la cinématographie de la voix. Cependant, au point de vue de l'éducation vocale, ces moyens ne sont pas encore d'assez subtils reproducteurs pour que nous puissions baser sur eux nos observations » (Jane Arger, « La Belle Tradition vocale française », *Le Ménestrel*, 17 et 24 août 1934, p. 296).

seulement comme des modèles d'authenticité, mais encore comme des témoins d'errements précoces dans la tradition :

« Jamais autant qu'à cette époque, la documentation précise que peuvent offrir les instruments mécaniques ne devra être poussée, avec plus de profit, pour les chefs-d'œuvre de notre musique. Et l'on peut même prétendre sans aucun paradoxe que rien ne sera inutile dans ce qui a été fait jusqu'ici, les documents pouvant tout aussi bien indiquer comment *on ne doit pas* exécuter ces œuvres. ²⁸⁰ »

En aucun cas les auteurs que nous avons cités n'envisagent que le disque soit un aboutissement ; il n'est qu'une trace ou un biais pour relier une prestation publique sur scène à une autre. C'est vraisemblablement pour cette raison que Teyte recommande l'audition de concerts au-dessus de l'écoute des enregistrements en studio ²⁸¹. C'est aussi pourquoi la valeur patrimoniale des enregistrements de Fugère (1848-1935) est relevée par les critiques dès leur parution :

« La Compagnie Columbia a voulu fixer dans la cire un tel exemple. Elle a demandé à celui que tout le monde appelle familièrement le « père » Fugère, d'enregistrer deux de ses plus grands succès : *Le Vieux Ruban*, d'Henrion, et *Les Vieilles de chez nous*, de Lévadé. Quelle admirable leçon de chant, et combien de jeunes chanteurs souhaiteraient de posséder cette articulation, ce goût, cette émotion ! ²⁸² »

Plus que le souvenir du concert auquel ils ont assisté, le phonogramme représentait alors pour certains mélomanes un vecteur de la transmission de l'art aux générations futures.



²⁸⁰ D.-E. Inghelbrecht, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934, p. 186.

²⁸¹ « Il faut aller écouter les artistes en personne ; ne vous fiez pas aux enregistrements, qui peuvent leur rendre justice ou non » / « But to go and hear the artists in person ; do not rely on records, which may or may not do them justice. » (Maggie Teyte, *Star on the door*, Londres : Putnam, 1963, p. 40). En 2015, le compromis le plus intéressant, s'agissant d'un répertoire peu souvent joué, est constitué selon nous par les captations *live* que l'on retrouve sur YouTube. Des ressources organisées sur ce modèle sont propres à nourrir un véritable enseignement du chant, afin de compléter l'enseignement vocal et de former des chanteurs vocalistes et interprètes accomplis.

²⁸² Jean Messenger, « La musique chez soi / Auditions par le disque », *Le Figaro*, 28 juillet 1928, p. 4.

Tout au long des deux premiers chapitres, nous avons considéré l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871) comme une période de stabilité esthétique, et traité le chant français romantique comme un objet cohérent. C'est même cette cohérence prise comme axiome qui permettait de forger l'idée de chant français romantique, et d'y intégrer certains aspects diachroniques, comme les traditions. Dans la deuxième partie, nous allons principalement analyser la manière dont la vocalité s'adapte aux différents genres lyriques – genres en constante évolution durant les trois décennies – et les mutations que de nouveaux éléments de vocalité peuvent engendrer en retour dans la composition lyrique. Il faudra distinguer les répertoires, les typologies et les emplois selon les lieux de musique. En effet, les paramètres du chant sont tous susceptibles d'être modulés, ainsi que le décrit sommairement un passage d'une méthode d'Henriette Nissen-Saloman (1819-1879), élève de Garcia fils, à propos de la sur-articulation :

« Ce procédé peut à peine être exagéré, car, si même la prononciation des consonnes paraît accentuée à l'excès dans une chambre, elle paraîtra peut-être à peine assez forte et assez nette dans une grande salle de concert ou dans un grand théâtre ; il faut ici calculer en outre que la timidité de la cantatrice, l'action dramatique, etc. sont souvent de nature à nuire à la force et à la netteté du phrasé. Il va sans dire que plus tard l'artiste modifiera la puissance de sa voix, en général, comme aussi spécialement, la force de l'articulation des consonnes, d'après la grandeur du local et le caractère et le développement de la composition. Ainsi par exemple, on ne chantera pas une simple Romance, sans prétention, avec le même déploiement de vigueur de la voix et avec la même accentuation vigoureuse de la prononciation des consonnes, que s'il s'agissait d'un grand air dramatique, surtout en prenant en considération la différence qui existe entre une chambre et une salle de concert ou un théâtre ; le procédé contraire paraîtrait affecté, sinon même ridicule. ²⁸³ »

²⁸³ Henriette Nissen-Saloman, *L'Étude du chant*, Saint-Pétersbourg : Bessel, 1880, p. 48. Concernant la diction, la remarque est déjà faite par Mengozzi dans le chapitre 4 « De la prononciation », *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Partie 2, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, [1804], p. 64 : « On parviendra à prononcer nettement par une bonne articulation des consonnes, c'est-à-dire en leur donnant [...] le degré de force qu'exige non seulement ce qu'on veut exprimer, mais le lieu où l'on chante, et la force relative de l'orchestre. »

2^e partie : Des genres et des emplois

Chapitre 3

Du ténor de grâce au ténor de force

« Il ne s'agit plus seulement pour l'artiste, – c'est de l'acteur ou du chanteur qu'il est question en ce moment, – de se poser et de marcher avec grâce, de prononcer distinctement, de rencontrer des effets dramatiques ; il ne suffira plus au ténor de phraser convenablement, de vocaliser avec agilité, de tirer de sa poitrine des notes sur-aiguës, pour conquérir le titre de grand chanteur. [...] Ils devront proscrire à jamais le maniéré, le précieux, [...] l'essentiel est de rentrer dans la vérité ; [...] “Que les effets soient les échos d'une situation bien comprise et bien sentie”.¹ »

Étudier les mutations du ténor romantique, c'est établir la place de la technique vocale dans le contexte d'une histoire générale, sociale, culturelle et musicale de l'art lyrique. La plus grande difficulté que notre enquête implique est de définir clairement, puis surtout de réussir à penser simultanément sept dimensions incontournables du chant : troupe, répertoire, vocalité, réception, genre, emploi et tradition. Heureusement, l'imbrication apparemment inextricable mais parfaitement logique de tous ces éléments au sein de l'école française est flagrante dans certains écrits de l'époque. Détaillons par exemple un passage d'une histoire linéaire de l'Opéra-Comique, sorte d'almanach rétroactif émaillé d'anecdotes, publiée en 1893 par deux musicographes :

« Parmi les reprises [de 1873 à l'Opéra-Comique], celle de *Roméo et Juliette* fut la plus importante, non seulement par son succès, mais par l'influence qu'elle exerça sur la nature des futurs ouvrages de la salle Favart. C'était en quelque sorte le premier opéra qu'on y admettait, c'est-à-dire la première partition sans *parlé*, et cette innovation allait insensiblement modifier les goûts du public, comme aussi le caractère des exécutions vocales. Déjà Duchesne avait, le premier, chanté *le Pré aux Clercs* lors de la millième [le 10 octobre 1871] en *fort* ténor, donnant la voix de poitrine, par exemple, dans la romance, “Ô ma tendre amie !” où jusque-là suffisait

N.B. Ce chapitre est dédié à Robert Expert et Olivier Reboul, avec lesquels nous avons eu des échanges passionnants sur l'historicité des techniques de chant et la spécificité individuelle des usages des registres.

¹ Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 119-120.

la voix de tête ; les Couderc et les Capoul cédaient la place aux Monjauze et aux Talazac. ² »

Une « transition » esthétique, qui concerne les attentes, les envies, le « goût » du public et les directions explorées par les compositeurs, se cristallise – pour l’auteur du paragraphe – dans un aspect technique : l’usage de la voix de poitrine. Il met cette évolution technique en perspective double, puisqu’elle concerne à la fois une relève générationnelle (les vieux interprètes chantaient plus doux) et l’évolution des genres lyriques (l’« influence » sur les futurs ouvrages). Implicitement, l’auteur dénonce des inerties, ou au moins des traditions : on peine à faire entrer la nouveauté musicale à l’Opéra, et l’on supporte difficilement la vaillance vocale (en sus de l’absence de parler) à l’Opéra-Comique. Quant à savoir ce que faisait exactement Duchesne dans le rôle de Mergy lors de la millième du *Pré-aux-Clercs*, c’est assez délicat. Rien n’indiquant qu’il chantât dans un autre ton que celui écrit, une première hypothèse serait qu’il ne passait pas en tête les *sol* sur « tendre ami-E » et évitait ainsi de mixer les *fa* (voir Figure 26).



Figure 26 – Ferdinand Hérold, *Le Pré aux Clercs*, 3^e édition, Paris : Grus, c1840, p. 34

Cela eut effectivement donné à l’air le caractère vaillant et viril ³ que releva l’un des critiques de la représentation en question, choix qui rencontra un certain succès mais qui parut déplacé aux « puristes » :

« Dans la première partie : *O ma tendre amie*, M. Duchesne a fait une exhibition des bonnes notes de son organe : il n’a pas chanté, il a crié, et – comme il s’agissait non de célébrer une victoire du roi de Navarre, mais de rêver tout haut à sa *tendre*

² Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l’Opéra-Comique, la seconde salle Favart 1860-1887*, Paris : Flammarion, 1893, p. 192-193.

³ « C’est un homme d’avenir, et d’abord c’est “un homme”, par le timbre vocal et la tenue » (Gustave Bertrand, « 1000^e représentation du *Pré aux Clercs* », 15 octobre 1871, p. 362). La représentation du genre à l’opéra à travers l’évolution des pratiques vocales et scéniques a une histoire qui précède la période considérée ici (voir Raphaëlle Legrand, « Emploi théâtral et représentations de la masculinité à la fin du XVIII^e siècle : notes sur Louis Michu, acteur-chanteur de la Comédie Italienne », *Cahiers rémois de musicologie*, n° 7, 2013, p. 5-25).

amie – il a eu tort. Le public a couvert de bravo le débutant lorsqu'il était en faute, et il n'a pas eu raison.⁴ »

On pourrait imaginer aussi que Duchesne donnât à pleine voix les *sib* dans la partie en *ré* bémol majeur, mais les comptes rendus évoquent plutôt de la douceur à cet endroit⁵, et un usage habile de la voix mixte façon Nourrit en général⁶, avec un placement excessivement postérieur⁷ qui exclut le type de phonation aujourd'hui recherché pour les aigus brillants.

Plus généralement, la rencontre entre deux genres, provoquée par le transfert sur la scène de la salle Favart de moyens techniques précédemment associés à l'opéra et à des situations plus tragiques, entraîne simultanément une confusion dans les typologies. Le répertoire ancien, mêlé de texte, relève normalement de l'emploi déclinant de « ténor de grâce », terme absent de la citation mais couramment associé à l'artiste nommé : « M. Capoul (un ténor de grâce) a chanté l'air de *Joseph* [de Méhul] d'une manière un peu affectée dans certains passages⁸ ». Talazac, de son côté, est décrit comme « un ténor ayant la plénitude de ses moyens, [...] de la chaleur et de la puissance⁹ », qui tient les rôles emblématiques des ténors de force, comme Edgar dans *Lucie de Lammermoor* et Raoul dans *Les Huguenots*, de front avec celui de *Joseph* de Méhul. Or, au début des années 1870, le ténor de grâce s'est effacé devant le ténor de force, Capoul devant Talazac, disgrâce qui prépare l'avènement du ténor lyrique « moderne », intitulé « ténor » tout court parce qu'il remplit seul tous les emplois. On peut citer dans cet esprit le rôle de Paolo dans *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas¹⁰, annoncé comme « ténor de grâce et de force tout à la fois¹¹ ». Les rôles d'Hoffmann, de Gérald, de Des Grieux, de Mylio et de Samson sont tous créés par

⁴ Benedict [alias Benoît Jouvin], « Opéra-comique, rentrée de Mme Carvalho », *Le Figaro*, 13 octobre 1871, p. 4.

⁵ « M. Duchesne a dit avec un bon sentiment et une voix très flexible et nullement forcée le délicieux milieu de l'air : *O toi, de qui l'absence...* » (Benedict, « Opéra-comique, rentrée de Mme Carvalho », *Le Figaro*, 13 octobre 1871, p. 4).

⁶ « Comme chanteur, il se sert habilement de sa voix mixte qui rappelle un peu celle d'Adolphe Nourrit, et il donne avec une grande facilité des *ut* et des *si* de poitrine » (Hippolyte Hostein, « Théâtres », feuilleton du *Constitutionnel*, 16 octobre 1871, p. 2).

⁷ « Une voix un peu gutturale, mais sympathique [...] fort étendue et bien timbrée » (Paul Bernard, « 1,000^e représentation du *Pré-aux-Clercs* », *Revue et Gazette musicale*, 15 octobre 1871, p. 1).

⁸ Oscar Comettant, *Almanach musical pour 1862*, Paris : Collignon, 1861, p. 24.

⁹ Jacques-Léopold Heugel, « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, 11 mars 1877, p. 118. On compare parfois Talazac à Roger : « Talazac est un vrai ténor d'opéra-comique, genre Roger » (Victor Wilder, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 28 avril 1878, p. 172).

¹⁰ *Françoise de Rimini*, opéra en cinq actes d'Ambroise Thomas sur un livret de Michel Carré et Jules Barbier, créé salle Ventadour le 14 avril 1882.

¹¹ Henri Moreno [alias Jacques-Léopold Heugel], « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 11 avril 1880, p. 147.

Talazac, et la distribution en tête des piano-chant indique seulement « ténor ». Connaissant cette destinée, nous voulons retracer le mouvement qui y conduit.

3.1 L'ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE DE LA VOIX DE TÉNOR

« L'emploi de haute-contre a disparu et n'est point remplacé : car le ténor qui lui a succédé a plus et moins que lui ; plus, en ce que les habitudes ont développé les notes moyennes et basses du plus haut registre des voix d'homme, moins aussi, parce qu'il n'a plus le secret des sons de tête élevés ; en sorte que, maintenant, le *ré*, l'*ut* et même le *si b*, semblent des tours de force, qui paraissaient tout naturels autrefois. ¹² »

Nous allons esquisser plusieurs directions de recherche qui mériteraient des études plus approfondies ; beaucoup de ces questions ont déjà été traitées par d'autres que nous, mais pas relativement à la période et au répertoire qui nous occupe, ou pas assez spécifiquement pour que nous puissions nous reposer sur leur travail. Afin de pouvoir faire tout de même référence à cette bibliographie, qui apparaîtra en note au fil de notre réflexion, nous serons amené à élargir considérablement le champ chronologique de notre réflexion. Il s'agira de contextualiser dans des mouvements frappants mais grossièrement entrevus les mutations plus subtiles que nous détaillerons ensuite.

Commençons par enfoncer une porte ouverte, en rappelant que l'esthétique lyrique, comme celle du théâtre en France en général, connaît un important changement de paradigme entre la fin du règne de Louis XVI et le début du Second Empire. Concernant les acteurs-chanteurs tenant les parties aigues masculines à l'Opéra de Paris ¹³, ce fossé est ramené à des différences saillantes : la beauté efféminée et la voix défectueuse ¹⁴ de Michu s'oppose à la laideur et la puissance virile de la voix de Duprez. En caricaturant à peine, nous pourrions dire que le raffinement un peu artificiel des personnages principaux en scène – de quelque extraction qu'ils soient – cède progressivement le pas à une représentation plus « vraie », plus épidermique, moins contemplative et moins stylisée. Quelques études adoptent des focales historiques encore plus larges ¹⁵ et confirment le sens général de

¹² Eugène Ponchard, « Études sur les ouvrages anciens », *Le Ménestrel*, 8 août 1841, p. 1.

¹³ La dénomination officielle de l'Opéra change régulièrement au cours de la période ; l'institution s'intitule notamment « Académie Royale de Musique » sous l'Ancien Régime.

¹⁴ Voir Raphaëlle Legrand, « Emploi théâtral et représentations de la masculinité à la fin du XVIII^e siècle : notes sur Louis Michu, acteur-chanteur de la Comédie Italienne », *Cahiers rémois de musicologie*, n° 7, 2013, p. 15.

¹⁵ Voir Michel Lehmann, « La voix du masculin du castrat au ténor », Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron dir., *Masculinités, état des lieux*, Toulouse : Érès, 2011, p. 123-135 et Thomas Laqueur, « Response : Men with a past », *Cambridge Opera Journal*, vol. 19, n° 1, 2007, p. 85-89.

l'évolution entre le xviii^e siècle et le xx^e siècle. Comment cela se traduit-il musicalement ? En étudiant la succession des interprètes « ténor » sur les trois principales scènes de la capitale à l'époque de Gilbert Duprez (l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique), nous nous proposons de montrer conjointement l'évolution de la technique vocale et des emplois dramatiques. Quelques prolégomènes s'imposent avant de pouvoir présenter des sources fortement empreintes de l'esprit du temps.

a) Virilité, puissance, laideur ?

Ainsi que les dernières découvertes de l'histoire culturelle permettent d'en prendre la mesure, l'époque que nous étudions entretient un rapport très particulier avec la virilité :

« [Le xx^e siècle] correspond à l'emprise maximale de la vertu de virilité. [...] Le courage, voire l'héroïsme, le savoir-mourir pour la patrie, la quête de gloire, la nécessité de relever tout défi s'impose à des hommes dont la législation conforte l'autorité au sein de la famille. [...] La multiplication des lieux de l'entre soi masculin – le collège, le pensionnat, le séminaire, le caveau de la société chantante, le bordel, la salle de garde, la salle d'armes, le fumoir, nombre d'ateliers et de cabarets [...] – constituent autant de théâtres de l'inculcation et de l'épanouissement de traits qui dessinent la figure de l'homme viril. ¹⁶ »

Cette vertu s'étale dans les livrets d'opéras, à propos desquels Raphaëlle Legrand note que « le déséquilibre entre le nombre de personnages féminins et masculins s'accroît de façon spectaculaire pendant la décennie révolutionnaire ¹⁷ ». On a donc dans l'opéra et l'opéra-comique de plus en plus de figures masculines, et la virilité des personnages devient un paramètre important de leur caractérisation. Cependant, les deux choses sont relativement indépendantes, la virilité n'étant nullement l'apanage exclusif des hommes :

« Pour l'individu de ce temps, elle ne constitue pas tant une donnée biologique qu'un ensemble de qualités morales qu'il convient d'acquérir, de préserver et dont

¹⁶ Alain Corbin dir., *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le xix^e siècle*, Paris : Seuil, 2011, p. 7.

¹⁷ Raphaëlle Legrand, « Emploi théâtral et représentations de la masculinité à la fin du xviii^e siècle : notes sur Louis Michu, acteur-chanteur de la Comédie Italienne », *Cahiers rémois de musicologie*, n° 7, 2013, p. 18. Les travaux de Maxime Margollé devraient permettre de chiffrer et expliquer ce phénomène de masculinisation des troupes (voir *Aspects de l'opéra-comique sous la Révolution : l'évolution du goût et du comique aux théâtres Favart et Feydeau entre Médée (1797) et L'Irato (1801)*, thèse, Jean Gribenski dir., Université de Poitiers, 2013).

l'homme doit savoir faire la preuve. C'est pourquoi virilité n'est pas synonyme de masculinité.¹⁸ »

L'historien Alain Corbin mentionne à ce sujet que Jeanne d'Arc et Charlotte Corday sont alors perçues comme viriles ; réciproquement, un homme pouvait être reconnu en défaut de virilité (couard, lâche etc.) sans que sa masculinité, terme rare à l'époque, soit contestée. Le témoignage d'interprètes féminines s'avère éclairant pour saisir les applications concrètes de cette idée dans l'art lyrique : « Toujours penser à aller dans le sens de l'interprétation virile. Même là-dedans, même dans *Werther*, ne pas rester dans les larmes¹⁹ », professe le soprano Claire Croiza (1882-1946). Pour elle, l'adjectif « viril » signifie calme, sobre de geste, voire immobile. Croiza prend l'exemple du personnage de Carmen dans la partition de Bizet²⁰, et montre comment cette femme est virile à travers son contrôle d'elle-même, par opposition à la manière dont elle se décompose et cède au mélodrame passionnel à la fin de l'ouvrage ; une interprétation virile n'est pas seulement juste mais aussi économe. « Ne pas rester dans les larmes », dans *Werther*, alors même que Charlotte demande à les laisser couler, c'est garder une certaine dignité. Deux générations plus tard, le ténor Nicolai Gedda (1925-) écrit encore, à propos du chevalier Des Grieux dans *Manon* de Massenet²¹ :

« Cela ne me dérange pas de jouer ces rôles romantiques, mais je fais toujours attention d'y paraître aussi viril que possible pour compenser le mirage doux, tendre et sentimental du romantisme.²² »

La sobriété, la retenue que demandent ces deux interprètes illustres va dans le sens du resserrement de l'idée de virilité autour de la gravité (par opposition à la frivolité et à la légèreté) au fil du XIX^e siècle :

¹⁸ Alain Corbin dir., *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, Paris : Seuil, 2011, p. 9.

¹⁹ Hélène Abraham, *Un art de l'interprétation / Claire Croiza – les cahiers d'une auditrice*, Paris : Office de Centralisation d'ouvrages, 1954, p. 113.

²⁰ *Carmen*, opéra-comique en quatre actes de Georges Bizet sur un livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, créé le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique.

²¹ *Manon*, opéra en cinq actes de Jules Massenet sur un livret de Henri Meilhac et Philippe Gille, créé à l'Opéra-Comique le 19 janvier 1884.

²² « I never mind playing these romantic parts, but I am always careful to appear as virile as possible to counteract the soft, sweet, and sentimental deception of romanticism » (Nicolai Gedda, *My Life and Art*, Portland : Amadeus Press, 1999, p. 86).

« La figure de la virilité qui, à l'aube du XIX^e siècle, participait d'une esthétique, celle du sublime, s'accordant à l'attrait des romantiques pour la magnificence, l'expérience des limites, à la poétique de l'enthousiasme, de la révolte et du renoncement, doit désormais se redéfinir ; même si le lien qui nouait cette vertu à l'autorité, à la gravité, à une certaine radicalité ne se trouve pas véritablement mis en cause. ²³ »

Au cœur du XIX^e siècle, les valeurs d'héroïsme et l'expérience des limites sont des éléments particulièrement propres à féconder la théâtralité mélodramatique des livrets.

À cette donnée purement dramaturgique s'ajoute une (ou des) révolution(s) dans le chant. Le déclin précoce d'artistes comme Louis Michu (1754-1801) au profit de vocalistes plus habiles comme Jean Elleviou (1769-1842) à la « voix mâle ²⁴ » et Jean-Blaise Martin (1768-1837) ²⁵, atteste bien d'une première mutation dans l'écriture vocale à l'Opéra-Comique vers 1800 ²⁶. La Restauration en apporte une deuxième, avec Rossini qui publie en 1827 des exercices pour développer la voix « selon le nouveau goût » – nous avons vu au § 2.2b comment Laure Cinti-Damoreau avait contribué à importer le chant rossinien à l'Opéra-Comique. La figure de proue du « Bel canto à la française ²⁷ », parmi les ténors, c'est Louis Ponchard (1787-1866). Olivier Bara écrit précisément que « la représentation de Ponchard et de sa partenaire Mme Rigaut dans *la Dame blanche* appartient au premier romantisme, monarchique et scottien, de la Restauration. ²⁸ » Pour Jean-Baptiste Faure (1830-1914), élève de Ponchard, cet emploi de jeune premier tout en délicatesse est lié à une typologie vocale datée :

²³ Alain Corbin dir., *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, Paris : Seuil, 2011, p. 10-11.

²⁴ *Encyclopédie des gens du monde*, Paris : Treuttel et Würtz, 1837, t. 9, p. 374.

²⁵ Comparer les prouesses de vocalisation de Martin dans le rôle de Jeannot (Nicolò, *Jeannot et Colin*, Paris : Brandus, [1857], p. 26-37), et l'explication de l'étendue de ses registres par Marié (Marié, *Formation de la voix*, Paris : Heugel, p. 6).

²⁶ « Sa réputation commençait à décroître lorsque la méthode et le goût italien, auquel il ne put jamais se plier, devinrent des avantages obligatoires pour les acteurs de l'Opéra-Comique » (Pierre-Hyacinthe Audiffret, « Michu (Louis) », *Biographie universelle ancienne et moderne, nouvelle édition*, Paris : Delagrave, [1842], vol. 18, p. 255-256, cité d'après Raphaëlle Legrand, « Emploi théâtral et représentations de la masculinité à la fin du XVIII^e siècle : notes sur Louis Michu, acteur-chanteur de la Comédie Italienne », *Cahiers rémois de musicologie*, n° 7, 2013, p. 11).

²⁷ Voir Olivier Bara, « La vocalité italienne dans les opéras-comiques d'Hérold, ou d'un usage raisonnable des ornements », *Hérold en Italie*, Alexandre Dratwicki dir., Lyon : Symétrie, 2009, p. 135-152.

²⁸ Olivier Bara, « Le haute-contre en question : significations socioculturelles d'une crise vocale en France autour de 1830 », *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen et Kai Wessel dir., Mainz : Schott, 2012, p. 146.

« En ce qui concerne le ténor léger, dont Ponchard est resté la personnification la plus complète, la nuance est beaucoup plus tranchée. La voix de poitrine du véritable ténor léger a une tendance marquée à s'amincir vers son extrémité supérieure, où elle se confond graduellement avec la voix de fausset ; elle n'a pas à beaucoup près le caractère viril de celle des autres ténors, mais elle se prête mieux à l'expression des sentiments tendres et délicats. ²⁹ »

Les premières années de carrière de Duprez à l'Odéon, où il chante Almaviva du *Barbier de Séville*, puis à l'Opéra-Comique, où il se fait entendre durant l'automne 1828 dans des ouvrages comme *La Dame blanche*, le situaient parmi les ténors légers ³⁰, catégorie qu'il définit lui-même par le fait que « l'octave supérieure d'*ut* à *ut* doit réunir à la puissance de la voix d'homme toute la douceur et le charme de la voix de femme ³¹ ». De l'avis de son premier biographe, les fondements de sa technique reposaient sur des idéaux anciens : « Il avait si bien lié ses trois registres : voix de poitrine, medium et voix de tête, qu'il était difficile de s'apercevoir du moment où il passait de l'un à l'autre ³². » C'est là la tradition belcantiste ³³ des Rubini et Manuel Garcia père telle que Choron devait chercher à la poursuivre et telle que Ponchard l'enseignait au Conservatoire. Rétrospectivement, certains musicographes n'auront pas peur d'affirmer que « ses études [à Paris] n'avaient eu pour but que de façonner sa voix de tête ³⁴ », ce qui n'empêche nullement que, par opposition à la voix d'enfant, l'on puisse avoir qualifié cette voix adulte de « virile ³⁵ ».

Il est d'ailleurs à noter que même un répertoire bien plus large et plus dramatique que *La Dame blanche* pouvait à l'époque se concevoir dans le prolongement de la vocalité légère, sans entrer en contradiction avec la qualité masculine des personnages. Si l'on en croit les historiographes Lemaire et Lavoix, en 1881, un rôle comme celui de Raoul des *Huguenots* ³⁶ nécessitait moins de vaillance qu'au moment de sa création (1836) :

²⁹ Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 35.

³⁰ Voir son répertoire : Gilbert Duprez, *Un chanteur peint par lui-même*, Paris : Marpon et Flammarion, 1888, p. 29-30.

³¹ Gilbert Duprez, *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, Première partie, « De la voix », p. 3.

³² Théophile Silvestre, « G. Duprez, étude d'après nature », Gilbert Duprez, *La Mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*, Paris : Chaix, s.d. [1858], p. xii.

³³ Selon la définition posée dans Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, Paris : Fayard, 1987, le *bel canto* est une esthétique vocale qui prend fin avec les dernières œuvres lyriques de Rossini.

³⁴ Léon et Marie Escudier, *Études biographiques sur les chanteurs contemporains*, Paris : Tessier, 1840, p. 177.

³⁵ « Quand sa voix virile fut enfin formée, [...] Duprez ne possédait encore qu'un ténor élevé, flexible, d'un timbre doux et gracieux, mais tout-à-fait dépourvu d'énergie » (Hector Berlioz, *Feuilleton du Journal des Débats*, 19 avril 1837).

³⁶ *Les Huguenots*, grand opéra en cinq actes de Giacomo Meyerbeer sur un livret en français d'Eugène Scribe et Émile Deschamps, créé le 29 février 1836 à l'Opéra de Paris.

« Nourrit, le Masaniello de la *Muette*, l'Arnold de *Guillaume Tell*, l'Eléazar de la *Juive*, enfin le Raoul des *Huguenots*, fut un chanteur de force, mais surtout de grâce et d'élégance. [...] Quelques lignes écrites à un de ses amis nous dévoilent en partie le secret de son style. "Tu peux profiter de la circonstance [...] pour créer le rôle de Raoul de Nangis ; je t'engage cependant à ne pas trop te fatiguer dans les *Huguenots*, c'est un rôle de jeune homme, et il n'est point nécessaire de lui donner de grands développements tragiques [...]. D'ailleurs le rôle de Raoul est plus tendre qu'énergique ; [au quatrième acte,] ne cherche pas à donner le dernier *si* bémol de poitrine ; il faut garder quelque chose pour le cinquième acte, qui est encore très fatigant." ³⁷ »

La débauche de moyens que les premières interprétations de Duprez représentaient par rapport à celles de son prédécesseur paru suffisamment notable pour devenir proverbiale sous la plume de Balzac ³⁸. Donner un aigu « de poitrine », c'est produire un son potentiellement assez strident, qui constitue musicalement un accent. Dans un livre paru la même année que celui de Lavoix et Lemaire, Angéline Arnaud indique qu'« il y a deux sortes d'éclats de voix : l'éclat de voix qui est la voix vulgaire ; l'éclat de voix dynamique, qui est la voix puissante. ³⁹ » C'est-à-dire qu'en voulant dépasser le Beau au profit du Vrai, on aboutit soit au Laid (vulgaire), soit au Sublime (puissant). Pour bien comprendre ce tournant esthétique, il faut revenir sur le contexte de réception du chant sur scène.

La fascination qu'exercent les premiers ténors, héros des livrets romantiques, tient à la fois à leur voix « plus claire » (ou claironnante), comme le remarque Emma Bovary dans le roman que nous avons déjà cité, et à leur physique. Il nous semble utile de traiter les deux versants du phénomène ensemble, pour bien faire sentir la dimension fantasmée voire érotique présente dans tous les comptes rendus que nous étudierons au moment d'entrer dans des considérations techniques. Le mémorialiste Georges Duval évoque « la crainte que le ténor inspire au bourgeois ⁴⁰ » vis-à-vis du désir d'infidélité que le chanteur inspirerait à l'épouse : « Capoul a chanté ! C'est à regretter d'être honnête ! Il est bon à tout, ce beau blondin ! ⁴¹ » Séduisant, le ténor est également censé être riche :

³⁷ Théophile Lemaire et Henri Lavoix, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 431-432.

³⁸ « Dans la situation où tu t'es mis, et qui ressemble à celle de Duprez quand, dès son début à Paris, il s'est avisé de chanter à pleins poumons, au lieu d'imiter Nourrit qui donnait de sa voix de tête juste ce qu'il en fallait pour charmer son public, voici je crois, la marche à tenir » (Honoré de Balzac, « Les révélations brutales », *Petites misères de la vie conjugale*, Paris : Chlendorffski, 1846, p. 283-284).

³⁹ François Delsarte, in Angéline Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 220.

⁴⁰ Georges Duval, *Artistes et cabotins*, Paris : Ollendorff, 1878, p. 189.

⁴¹ Georges Duval, *Artistes et cabotins*, Paris : Ollendorff, 1878, p. 191.

« S'il y a dans la carrière dramatique une position qui rapporte, c'est pourtant celle de chanteur, et nous devons le savoir plus que personne nous autre qui appartenons à une génération qui les a fait rois. [...] Le ténor est l'étoile qui conduit les peuples et rayonne sur les cinq parties du monde ⁴². »

Conséquence d'avantages réels ou légendaires, l'attractivité de l'emploi de ténor est considérable, qu'Auguste Laget, chanteur et professeur de chant, caricature dans une de ses pièces de théâtre en 1902 : « Il a une voix de basse. Mais comme les ténors gagnent davantage, il veut être premier ténor. ⁴³ » Pourtant, les ténors satisfaisants ne sont pas légion, ce qui fournit la donnée (le sujet) de nombreux livrets. Dans la scène d'exposition d'*Un premier ténor*, vaudeville en un acte de Delaporte monté sur le théâtre des Folies-Dramatiques le 31 mars 1841, une première chanteuse s'indigne du recrutement hâtif, désespéré, que le directeur d'un théâtre de province a fait d'un nouveau ténor :

« Ce rustre qu'il a ramassé dans je ne sais quel trou de village, et dont il veut faire une seconde édition du *Postillon de Longjumeau*... Un monsieur qui gardait un moulin ou quelque chose comme ça... [...] S'imaginer qu'il a mis la main sur un Duprez ! On lui en donnera des *ut* de poitrine ! ⁴⁴ »

Cette semonce souligne très justement que la figure du ténor rareté de la nature préexiste à celle de Duprez. Jean-Baptiste Chollet avait créé en 1836 l'opéra-comique d'Adam dans lequel un postillon se trouve embarqué dans la carrière lyrique après qu'on a identifié sa capacité à émettre un superbe contre-*ré* – en voix de tête, bien évidemment. La nouveauté, c'est l'*ut* de poitrine qui est associé à Duprez et devient l'apanage nécessaire du premier ténor. La promotion sociale liée à une capacité réputée rare parmi les chanteurs profita réellement à quelques personnes possédant naturellement, c'est-à-dire d'instinct ⁴⁵, des aigus de stentor. Nous citerons seulement l'exemple de Watchstel (1823-1893) ⁴⁶, venu de l'étranger à Paris « pour y exhiber son fameux *ut* ».

⁴² Georges Duval, *Artistes et cabotins*, Paris : Ollendorff, 1878, p. 185.

⁴³ Auguste Laget, *Le Professeur de chant malgré lui*, Toulouse : Chauvin, 1902, p. 21-22.

⁴⁴ Michel Delaporte, *Un premier ténor*, vaudeville en un acte, Paris : Henriot, 1841, p. 1.

⁴⁵ Il faut souligner que l'émission des aigus en force n'entrant pas dans les canons de l'époque, les chanteurs n'étaient pas formés à ces « excentricités ». Duprez a étudié cette technique auprès de son aîné Donzelli, qui pratiquait l'émission en voix sombrée jusqu'au *sol*, lors de son séjour en Italie (voir Maurizio Modugno, « Domenico Donzelli e il suo tempo », *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 18, n° 2, 1984, p. 208).

⁴⁶ Voir les notes prises par Alphonse Karr (si l'on en croit MONTMORENCY, *Lettres sur l'Opéra*, Paris : Hulin, 1921, p. 28) dans J.-M. Mayan, *Les Guêpes du théâtre*, Paris : Bonvalot-Jouve, 1906, p. 218-220.

Dans le monde du spectacle, la nouveauté et la curiosité font recette ; il existe donc une surenchère entre les directeurs d'établissements qui cherchent à s'attacher les services d'artistes en mesure de produire la nouvelle attraction. Il y a même une certaine concurrence entre les artistes eux-mêmes : les contemporains de Duprez tentent d'acquérir cet atout manquant à leur palette, puis veulent rivaliser avec lui. Dans une autre pièce ⁴⁷ contemporaine des débuts de Duprez, un personnage sûr de lui, ténor en province, vient à Paris pour y « démolir » le célèbre chanteur ⁴⁸.

« Tout ce qui a une voix a voulu chanter comme Duprez ; l'*ut* de poitrine a été une nouvelle toison d'or à la poursuite de laquelle les nouveaux Argonautes ont perdu, les uns, les faibles moyens qu'ils pouvaient avoir, les autres, les meilleures dispositions naturelles. On a parodié Duprez, les cris ont remplacé le chant, le goût du public a été faussé, et Dieu sait où s'arrêtera cette incroyable manie d'imitation ! ⁴⁹ »

Cette « manie » n'était pas prête de s'arrêter, et fut même reconduite une vingtaine d'années plus tard autour de Tamberlick qui pour sa part donnait à entendre... l'*ut* dièze ⁵⁰.

En prenant la mesure des attentes du public parisien à l'égard des ténors dans les premières années de la monarchie de Juillet, on comprend mieux le passage de l'ombre à la lumière de Duprez lors de son retour à Paris. En joignant à l'excellence selon les canons esthétiques traditionnels une nouveauté spectaculaire (récits largement déclamés, *ut* de poitrine), ses prestations ne pouvaient que lui valoir un succès phénoménal, malgré sa petite taille. Sa conception dramatique, son jeu et son chant se complètent alors pour fixer une nouvelle référence dans l'interprétation lyrique. C'est ce « progrès » qu'ont d'abord retenu ses historiographes, qui se passionnaient pour la mutation radicale qu'avait subie la voix du chanteur depuis ses débuts comme premier amoureux d'opéra-comique ⁵¹ : « La biographie

⁴⁷ *Le Café des comédiens*, vaudeville en 1 acte d'Hippolyte et Théodore Cogniard, créé au Théâtre du Palais-Royal le 4 novembre 1837.

⁴⁸ Voir le compte rendu de Ach. C. dans *Le Monde dramatique*, 1837, p. 314.

⁴⁹ Léon et Marie Escudier, *Études biographiques sur les chanteurs contemporains*, Paris : Tessier, 1840, p. 178.

⁵⁰ Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 48.

⁵¹ Voir le chapitre « Révolution du ténor autour du public » in Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris : Michel Lévy Frères, 1852, p. 68. Selon Giancarlo Landini, « Gilbert Louis Duprez ovvero l'importanza di cantar Rossini », *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* n° 1-3, 1982, p. 29-54, l'évolution vocale positive de Duprez serait liée à la pratique soutenue du répertoire rossinien pendant les années de carrière italienne.

de Duprez est un des chapitres les plus intéressants de l'histoire de la musique en France ⁵² », affirmait dès 1846 l'auteur d'une des premières notices consacrées au ténor.

b) Usage déclinant du mécanisme léger chez les voix d'hommes aigus

Une des conséquences de la mode des aigus puissants, c'est la ringardise des tenants des anciens moyens expressifs. À Bordeaux, dès 1841, le public réserve un accueil assez froid au chanteur qu'il découvre :

« Monsieur Grognet, premier ténor léger, a une voix faible mais du goût, de l'habileté, de la grâce. C'est tout à fait la méthode Ponchard. Il y a quinze ans, Monsieur Grognet eut provoqué des salves d'applaudissements. ⁵³ »

La mode est aux éclats puissants. Holtzem se souvient que son ancien camarade et collègue Dulaurens avait complètement modifié sa technique entre ses études au Conservatoire vers 1850 et la saison qu'ils passent ensemble à Lyon en 1865 :

« Il avait alors une voix ravissante [...], son timbre était cristallin et fort agréable. Mais il avait l'ambition de son sexe en général et celle de son métier en particulier. Il voulait comme ses devanciers et successeurs, être un *fort ténor*. [...] Sa voix devint alors cuivrée comme une trompette ⁵⁴ ».

Quoiqu'il chantât le rôle-titre de Robert, Dulaurens (1828-1896) restait capable de remplacer au besoin un ténor léger dans la partie d'Almaviva du *Barbier* de Rossini. Cette polyvalence plaide en faveur d'un choix technique délibéré et non d'un profond changement de typologie. C'est une des caractéristiques que partageront beaucoup de ténors français après lui : Émile Marcelin (1885-1947) interprétait encore les deux rôles au disque en 1924. Ce que l'on perd en grâce pour gagner en force, c'est le mécanisme léger dans l'aigu. Dans un

⁵² Eugène Briffault, « Duprez. », *Galerie biographique des artistes dramatiques de Paris*, Paris : Marchant, 1846, p. 5.

⁵³ D'Issy, *Courrier de Bordeaux*, 21 mai 1841, cité d'après Martine Labourie, *Tour de France d'un ténor 1830-1850*, Paris : Christian, 1999, p. 76.

⁵⁴ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 386.

premier temps, il est plutôt déguisé par des « mixtes » que remplacé par le mécanisme lourd. Enrico Delle-Sedie (1822-1907), professeur au Conservatoire, indique encore que l'homogénéité qu'il recherche n'exclut pas l'usage du mécanisme léger :

« Les ténors emploient souvent, dans les notes élevées, la voix de tête ou de fausset qui est un reste de la voix d'enfant, et produit presque toujours un effet désagréable à cause de la grande différence de timbre ; il faut donc arriver à lui donner le caractère et le timbre de la voix de poitrine, sans que celle-ci y ait une action vraiment directe ⁵⁵. »

Nombreux sont les spectateurs qui s'y trompent, et il faut toute l'expertise d'Holtzem pour nous apprendre que les notes aigues les plus extraordinaires et réputées les plus puissantes relèvent de cette méthode :

« Dans *Othello*, j'entendis Tamberlick et son fameux *ut* dièze de poitrine qui n'était qu'un son de fausset formidable. ⁵⁶ »

C'est d'abord l'idée d'aigu facile, fin, gracieux qui passe de mode. Le véritable abandon du mécanisme léger n'est pas noté avant une époque bien plus tardive. Son signe le plus net est l'impossibilité de recourir à la voix de tête lorsqu'elle est nécessaire :

« Pour “faire fort-ténor”, [les ténors-légers] ont abandonné la voix de tête, le charmant *falcetto* qui leur permettait de gagner logiquement quelques notes à l'aigu, et quand il leur arrive de vouloir y recourir de nouveau, ils ne le retrouvent plus. Il y a d'ailleurs, contre le *falcetto*, une sottise prévention ⁵⁷ »

Nous trouvons, tant dans les relations de concerts que dans le répertoire imprimé, des indices permettant de dresser un tableau chronologique de l'usage du fausset dans le chant lyrique en France au XIX^e siècle. Précisons d'abord ce terme. L'orthographe « fausset », liée à l'étymologie latine *fauces*, *faucium* (gorge), nous paraît préférable à « fausset » – cette dernière étant trop proche de *falsus* (faux), malgré sa proximité avec le mot italien *falsetto*. Le savant musicographe Fétis accepte les deux ⁵⁸ ; Battaille ne veut l'une des premières

⁵⁵ Enrico Delle Sedie, *L'Art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 23.

⁵⁶ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 256.

⁵⁷ D.-E. Inghelbrecht, *Le Chef d'orchestre et son équipe*, Paris : Julliard, 1949, p. 194.

⁵⁸ Voir François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 336.

discussions sur le sujet semble remonter à l'initiative d'Alexis de Garaudé, au début de notre période ⁵⁹. On trouve aussi parfois « fosset », peut-être en lien avec les fosses nasales ⁶⁰. Les termes et graphies modernes comme ceux des temps passés étant multiples et fort peu fondés, nous avons adopté définitivement « faucet » et suggérons cordialement à nos successeurs toutes langues confondues de faire de même. Il faut s'empresse d'indiquer que « faucet » désignera exclusivement le mécanisme 2 ⁶¹, souvent appelé « voix de tête » (ou « voix pharyngienne », par opposition à « voix laryngienne ») à l'époque que nous étudions. Nous avons déjà montré, avec l'exemple de M. Béfast, qu'il n'y a pas de contre-ténor (c'est-à-dire de falsettiste) en France au XIX^e siècle. Aussi Charles Delprat écrit-il en 1870 que le mécanisme léger n'est qu'une couleur ponctuelle :

« La voix de *fausset* pure appartient à un mécanisme particulier du gosier et d'une nature différente. Ce genre de timbre se rencontre naturellement dans presque toutes les voix d'hommes. Il a peu de valeur, vu qu'on ne chante pas sérieusement dans un pareil registre. Quelques fois cependant une ou deux notes *de tête*, placées à point, produisent un effet charmant ; mais tout bon chanteur doit s'en servir sobrement et avec intelligence ⁶². »

« On ne chante pas sérieusement » fait probablement référence à des excentricités comme celles contenues dans le rôle de Bajazet dans *Les Turcs* d'Hervé. Ainsi, le 23 décembre 1869 au théâtre des Folies-Dramatiques, à la fin d'une tyrolienne à contre-ré, le ténor Marcel donne le contre-si bémol ! Notons qu'il passe avant le *la*, en tout cas au besoin, comme effet, pour adoucir (voir Figure 27).



Figure 27 – Hervé, *Les Turcs*, Paris : Heugel, 1870, p. 9

⁵⁹ Voir Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, 2^e édition, 1^{re} partie, Paris : L'Auteur, 1841, p. 8, et l'article du Dr Colombat in *Dictionnaire de la conversation* / 2^e édition, vol. 9, Paris : Didot, 1867, p. 293.

⁶⁰ Voir par exemple Auguste-Louis Blondeau, *Nouvelle méthode de chant par Marcello Perino, traduite de l'italien avec des notes*, Paris : Ebrard, 1839, p. 140.

⁶¹ Voir Robert Expert, « Science et pédagogie du chant lyrique : un couple inséparable ? », Nathalie Heinrich Bernardoni dir., *La voix chantée entre sciences et pratiques*, Bruxelles : De Boeck, 2014, p. 165.

⁶² Charles Delprat, « Des différents timbres dans les voix d'hommes et de leur emploi », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 138.

La tessiture suraiguë du sultan Bajazet est clairement destinée à faire rire, toute la pièce reposant sur une transposition de la hiérarchie sexuelle du sérail sur les voix (l'intensité du désir féminin correspond à la volubilité de langue, et la castration des eunuques correspond au mutisme). Lesfauris affirme déjà que « la voix de fausset [est] la charge, la caricature de la voix humaine ⁶³ », dans son traité de 1854.

La sobriété (virile ?) de mise à la fin du Second Empire n'avait pas cours quarante ans plus tôt : les occurrences de la voix de fausset dans le répertoire pour ténor sont banales dans les années 1830. Dans *L'Éclair* d'Halévy ⁶⁴, Lionel chante un contre-ré et Georges un contre-mi, sans avoir besoin pour cela d'une justification spéciale, puisque ces éléments de vocalité sont attachés à leur emploi, au même titre que le trille ou le son filé. En dehors de ces notes extrêmes, comment repérer l'usage du mécanisme léger ? Pour les notes tenues, la voyelle émise est un indice de premier choix, car la sonorité du fausset est optimisée par certains formants vocaliques. Pour preuve, Holtzem juge assez durement un collègue qui n'aurait pas assez travaillé sa voix avec les exercices propres à développer le son sur A :

« Montaubry avait incontestablement du talent, mais il ne fallait pas l'analyser. [...] Au point de vue du chant, c'était une tyrolienne perpétuelle ; lorsqu'il avait un trait à faire sur la voyelle *a*, il le faisait passer sur *i* ou sur *u*, suivant sa commodité pour arriver à son registre de fausset. On ne lui a jamais entendu faire une gamme !... Comme comédien, il était à la cascade tout le temps ⁶⁵. »

Maquillant mal son passage (d'où l'effet de « tyrolienne »), et employant trop souvent la voix de tête au goût de ses auditeurs ⁶⁶, le ténor Achille Montaubry (1826-1898) abusait ici d'un confort souvent fourni par le compositeur. Berlioz connaît la règle :

« L'un aime à arriver sur les notes aigües avec des voyelles sonores comme l'a et l'o, celui-là est doué d'une grande étendue de voix de poitrine ; l'autre demande au

⁶³ J. Lesfauris, *Unité de la voix chantée*, Paris : Remquet, 1854, p. 16.

⁶⁴ *L'Éclair*, opéra-comique en 3 actes de Fromental Halévy sur un livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, créé à l'Opéra-Comique (Salle de la Bourse) le 16 décembre 1835.

⁶⁵ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 253.

⁶⁶ Voir par exemple les comptes rendus de représentations où chantait Montaubry dans le *Ménestrel* du 10 février 1861 et du 13 septembre 1863, articles déjà signalés par Charlotte Lorient, *La Pratique des interprètes de Berlioz et la construction du comique sur la scène lyrique au XIX^e siècle*, thèse, Jean-Pierre Bartoli dir., Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 305.

compositeur de n'amener les sons élevés que sur des i ou des diphtongues nasales, c'est qu'il chante davantage en voix de tête. ⁶⁷ »

Le ténor Roger, par exemple, pouvait compter sur l'écriture intelligente d'Ambroise Thomas et de Duprez, pour incarner respectivement Limbourg (voir Figure 28 l'aigu sur « pli ») et Jéliotte (voir Figure 29 l'aigu sur « li ») :



Figure 28 – Ambroise Thomas, *Mina*, Paris : Escudier, 1843, p. 112

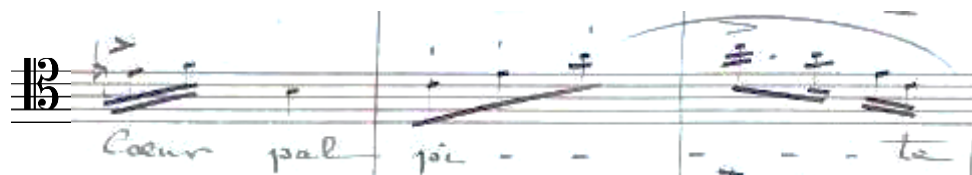


Figure 29 – Gilbert Duprez, manuscrit de *Jéliotte ou Un passe-temps de duchesse*, Paris, 1853, [p. 200], US-CAH, M1500.D935 J4 © Harvard University

Pour étudier des notes plus graves de la tessiture, il faut rentrer dans des considérations archéophoniques plus avancées. L'édition Lemoine 1870 donne encore des indications de douceur pour les *la* bémols du grand air de Lionel dans *L'Éclair* ⁶⁸, et il est probable que les contrastes de nuance et de caractère aillent de pair avec des oppositions de mécanisme :

« Chaque jour, sur la scène, les chanteurs exécutent alternativement le même passage, des sons identiquement les mêmes, tantôt en voix de poitrine, tantôt en fausset. Le choix entre l'un et l'autre registre leur est dicté, soit par les qualités natives de leur organe, soit par l'expression qu'ils veulent donner à la phrase mélodique, soit par le désir de ménager leurs moyens ⁶⁹ ».

Comme le note le musicologue Robert Toft à propos du chant en Angleterre dans les années 1780-1830, un tel procédé était propice à des effets poignants dans certains morceaux s'y

⁶⁷ Hector Berlioz, « Débuts de Duprez dans *les Huguenots* », *Journal des Débats*, 17 mai 1837, p. 1.

⁶⁸ Voir Fromental Halévy, *L'Éclair, partition piano et chant*, Paris : Lemoine, s.d., datée d'après cotage [7103HL], p. 43-45.

⁶⁹ Diday et Pétrequin, *Mémoire sur le mécanisme de la voix de fausset*, *Gazette médicale de Paris*, [tiré à part], p. 23-24.

prêtant bien ⁷⁰. Il est assez facile de connaître l'étendue, c'est-à-dire les notes extrêmes de chacun des registres en moyenne pour une catégorie vocale donnée, ou chez un chanteur en particulier. Si c'est bien de la voix lyrique que l'on parle, la zone de confort, de sonorité et de souplesse suffisante n'est pas douteuse :

« Ainsi, sur la scène, on voit bien rarement un ténor employer le fausset au-dessous du *ré*₃. [...] le summum d'intensité et d'éclat du fausset est, vers le milieu de son échelle, aux notes *si*₃, *ut*₄, *ré*₄, qui sont les plus belles du registre, celles qui fournissent au chanteur les plus brillants effets. Au-dessus du *fa*₄, [...] la mauvaise qualité du fausset oblige alors de s'en abstenir ⁷¹ ».

Le point épineux est de savoir où se situe la jonction des deux mécanismes. Nous prendrons pour cela en compte la construction technique de la voix durant la formation du chanteur, en nous référant aux méthodes publiées vers l'époque de ses débuts. Pour Holtzem, par exemple, on pourrait utiliser le *Guide* de Léon Marie : « (*Nota*) Les ténors devront exercer la voix de tête à partir du n° 14 [*fa* dièze] jusqu'au n° 19 [*si*] compris. Même recommandation est faite aux personnes qui voudront travailler le genre dit : Martin ⁷². » La frontière *fa/sol* nous rappelle l'exemple du *Pré aux Clercs*, déjà cité. On pourrait remarquer que des traités antérieurs recommandent de travailler la voix de tête encore plus grave, mais l'intérêt supérieur du *Guide* de Marie est de signaler un détour nécessaire dans notre enquête. En effet, il n'est pas possible de faire l'impasse sur les barytons si l'on veut comprendre l'approche technique des aigus par les ténors au milieu du XIX^e siècle. La basse Stéphen de La Madelaine est tout à fait catégorique lorsqu'il énonce ce qui distingue ces différentes tessitures :

« Il est bien facile de distinguer une basse-taille d'un baryton [...] ; ces deux sortes de voix parcourent souvent les mêmes distances, surtout à l'état inculte, et la seule différence qu'il y ait entre elles consiste dans la nature des effets qui, chez les barytons, est placée dans la limite supérieure [...]. Il est beaucoup moins aisé de

⁷⁰ « *Singers achieved some of their most poignant effects by matching register and expression. They applied the same principles of expression to all of the music they sang but consciously adapted the particular style of delivery to suit the piece at hand* » (Robert Toft, *Heart to heart : expressive singing in England (1780-1830)*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. xiv). L'auteur s'appuie notamment sur l'exemple du chanteur John Braham (1774-1856), qui savait utiliser faucet et poitrine.

⁷¹ Diday et Pétrequin, *Mémoire sur le mécanisme de la voix de fausset*, Gazette médicale de Paris, [tiré à part], p. 23.

⁷² Léon Marie, *Guide pratique du chant pour tous les genres de voix*, Paris : Colombier, 1858, p. 1.

distinguer un baryton d'un second ténor, c'est-à-dire d'un ténor à fausset [...], dont les notes de poitrine s'exercent dans la même échelle [...]. [L']intensité des notes supérieures [...] est naturelle aux barytons, tandis que [celles des ténors – dont la] quinte inférieur vibre sans effort [–] manquent de force. Cette dernière circonstance est éminemment favorable à l'exercice de leur fausset, dont les notes inférieures sont d'autant mieux assises qu'elles n'ont point à lutter contre les habitudes énergiques du larynx, qui veut obtenir dans le haut de vigoureux sons de poitrine ⁷³. »

L'opposition bien nette entre baryton aigu et ténor grave était cependant rendue tenue jusque dans les années 1830 par l'existence de l'emploi de baryton Martin, ainsi que le dénonce Fétis :

« On trouve en Italie comme en France une sorte de voix de basse qu'on désigne sous le nom de *bariton* ; elle tient le milieu entre la basse grave et le ténor, et produit un fort bon effet quand elle est employée dans son véritable caractère ; mais dans nos théâtres on s'est employé à en faire aussi des ténors. Martin, Solié et Lays, qui possédaient des baritons, ont beaucoup contribué à en altérer le caractère. On semble revenir maintenant à des idées plus saines, et sentir la nécessité de renfermer les voix dans leurs bornes naturelles. ⁷⁴ »

Les partitions imprimées confirment que Jean-Blaise Martin produisait des sons piano tenus sur *mi-fa-sol-la* aigus, par exemple dans le duo de nuit de *Gulistan* de Dalayrac ⁷⁵. Cette pratique est-elle vraiment révolue du temps de Gilbert Duprez ? Au vu des cadences jusqu'au *si bémol* en fausset de Stockhausen dans l'air de Caramelo du *Carnaval de Venise* d'Ambroise Thomas (1858) ⁷⁶, on comprend mieux qu'il ait si longtemps hésité entre l'emploi des ténors et des barytons. Avant lui, le baryton Chollet n'avait-il pas fait toute sa carrière dans une tessiture très élevée ? On remarquera que le changement de registre est employé de manière comique dans les couplets, avec les sauts d'octave d'*ut* à *ut*, qui ne sont pas sans rappeler la ronde chantée par Chollet dans *La Perruche* de Clapisson ⁷⁷. Une étude

⁷³ Stéphen de La Madelaine, *Théories complètes du chant*, Paris : Amyot, 1852, p. 56-59.

⁷⁴ François-Joseph Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde*, op. cit., p. 100.

⁷⁵ *Gulistan*, opéra-comique en 3 actes de Nicolas Dalayrac sur un livret de Charles-Guillaume Étienne et Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière, créé le 30 septembre 1805 puis repris le 9 août 1844 à l'Opéra-Comique dans un arrangement d'Adolphe Adam pour le ténor Masset.

⁷⁶ Voir Ambroise Thomas, *Le Carnaval de Venise*, Paris : Lemoine, 1858, p. 53.

⁷⁷ *La Perruche*, opéra-comique en 1 acte de Louis Clapisson sur un livret de MM. Dumanoir et Dupin, créé le 28 avril 1840 à l'Opéra-Comique.

statistique du répertoire de baryton montrerait cependant que l'époque n'est plus à un usage fréquent de la voix de tête pour des voix graves.

À l'aube du ^{xx}e siècle, moment où la question de l'homogénéité est une préoccupation croissante, la méthode d'Eugène Archainbaud, professeur au Conservatoire de 1878 à 1899, fait le point sur l'usage convenable des mécanismes vocaux :

« Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête peut être comparé à celui qui se produit sur le violoncelle du plein de l'instrument aux sons harmoniques ; personne n'a jamais songé à s'en plaindre. Pour dissimuler le changement de voix de poitrine s'affrontant sur une même note ou par degrés conjoints avec la voix de tête, il est indispensable que le son de poitrine soit d'abord fermé et amené à sa plus parfaite étroitesse. [...] Les ténors qui vocalisent bien peuvent passer, dans le trait, d'un son très fin au son de tête ; mais cela est difficile, il y faut une grande adresse et le passage n'en subsiste pas moins. Les règles ci-dessus sont applicables aussi bien aux voix de femmes qu'aux voix d'hommes, mais il est plus simple pour les voix de femmes de n'employer dans les traits, quand cela est possible, que la voix de tête. ⁷⁸ »

Le geste vocal décrit par Archaimbaud relève d'un savoir-faire ancien, résumé par Halévy à propos de Nourrit : « Il savait au besoin, par une transition ménagée avec beaucoup d'adresse, enchaîner les sons adoucis de la *voix de poitrine* aux sons plus fins encore de sa *voix de tête*, qui était à la fois gracieuse et sonore ⁷⁹ ». En recherchant progressivement l'homogénéité de timbre (*alias* le registre unique) sur toute la tessiture, à la fin du ^{xix}e siècle, les chanteurs prennent le risque de perdre en égalité de sonorité et en facilité d'émission, qualités héritées du bel canto italien et tout à fait emblématiques de l'école française au temps de Nourrit et Ponchard ⁸⁰, dans les œuvres de Hérold ⁸¹ et Boieldieu. C'est d'ailleurs à propos d'une reprise de *La Dame Blanche* de Boieldieu (1825) que Jacques-Léopold Heugel (1815-1883) rappelle les fondements de la vocalité typique de l'époque de création de ce répertoire :

⁷⁸ Eugène Archainbaud, *L'École du chant pour toutes les voix*, Paris : Enoch, 1900, p. 23.

⁷⁹ Fromental Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris : Lévy, 1863, p. 153.

⁸⁰ « Les écoles de chant, ainsi que les écoles de composition, ont eu leur marche progressive et analytique pour arriver à leur époque synthétique. Celle du chant français s'est accomplie avec les talents de Nourrit, de Levasseur, de Mme Damoreau-Cinti et de Ponchard » (Amédée Méreaux, « Ponchard », *Le Ménestrel*, 21 janvier 1866, p. 57).

⁸¹ Voir Olivier Bara, « La Vocalité italienne dans les opéras-comiques d'Hérold, ou d'un "usage raisonnable" des ornements », Alexandre Dratwicki dir., *Hérold en Italie*, Lyon : Symétrie, 2009, p. 138-139.

« D'autres vous parleront de [la] voix plus ou moins blanche [de Léon Achard], de *l'uniformité* de son organe, que j'appellerai, moi, de *l'égalité*, précieuse qualité que l'on recherchait autrefois, alors que chaque timbre de voix tenait sa place spéciale dans une partition.⁸² »

Aux oreilles d'Halévy, la rupture de mécanisme demeure un effet dramatique souhaitable, y compris pour les cantatrices :

« On a beaucoup parlé de la *liaison* de registres [...]. Veut-on dire par là qu'après avoir donné une note de poitrine, on doit donner la note de tête sans que l'auditeur s'aperçoive qu'on a changé le timbre de sa voix ? Alors, il serait inutile de prendre la voix de tête, puisque ce serait la même chose. Veut-on dire simplement qu'on doit dissimuler le heurtement qui accuse la différence des registres, autrement dit le changement d'instrument [lire : de mécanisme] ? En ce cas, il faut établir des distinctions.

Si l'intervalle à franchir est disjoint et qu'il s'agisse de chanter en voix pleine, il est absolument impossible de dissimuler le changement ; il est même beaucoup de cas où ce changement est d'un fort joli effet. S'il s'agit d'obtenir, dans le grave de la voix de femme une certaine vigueur, le changement est souvent non seulement indispensable, mais aussi d'un très bon effet dramatique, même employé par degrés conjoints en descendant. On pourrait citer un grand nombre d'exemples dans lesquels l'emploi du passage de la voix de poitrine à la voix de tête donne de très beaux accents.⁸³ »

Avant lui, son collègue Jean-Baptiste Faure avait analysé plus spécifiquement le virage esthétique ayant amené une transformation de l'emploi de ténor au point de vue de la technique vocale :

« En même temps que le goût de la vocalise se perdait en Italie, on commençait à ridiculiser (toujours au point de vue de la logique) la voix de fausset, à l'aide de laquelle les ténors augmentaient de plusieurs notes l'étendue de leur clavier vocal ; on arriva peu à peu à en supprimer l'emploi, et les compositeurs n'écrivirent plus que pour le registre de poitrine. Ce changement radical dans le mode d'interprétation des rôles de ténors a rendu inutile, pour ce genre de voix, le travail d'union des registres de fausset et de poitrine, un des moyens connus les plus efficaces pour arriver à l'assoupissement complet de la voix.⁸⁴ »

⁸² Jacques-Léopold Heugel, « La Dame Blanche », *Le Ménestrel*, 12 octobre 1862, p. 364.

⁸³ Eugène Archainbaud, *L'École du chant pour toutes les voix*, Paris : Enoch, 1900, p. 23.

⁸⁴ Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 9.

Pour Faure, l'obsolescence des anciennes voies/x pose un problème de pédagogie ; la raréfaction de la voix de tête entraîne une déliquescence des fondements techniques du bel canto. Les derniers feux, ou plutôt les derniers souvenirs de cette esthétique étaient représentés sur les scènes françaises de Paris par Gustave Roger (1815-1879) :

« Roger, pendant son séjour à l'Opéra-Comique, [...] s'était assimilé la manière de [Rubini] pour le chant *spianato*, et la manière de [Duprez] pour le chant dramatique ; néanmoins, en sa qualité d'ancien pensionnaire du Conservatoire, il ne crut pas devoir rompre complètement avec son passé ; aussi, à l'émission du son, surtout lorsqu'il employait la voix de tête, reconnaissait-on en lui un élève de Martin. [...] Roger appartient à l'ancienne école pour la respiration, et à la nouvelle pour la qualité du son : il tient le milieu, il est le trait-d'union entre l'ancien et le nouveau système. ⁸⁵ »

Après lui, on n'a généralement pas le temps pour des études « sérieuses », c'est-à-dire pour travailler inlassablement des exercices de vocalisation, préliminaire des maîtres italiens du bel canto italien au XVIII^e siècle. Arrivés en France en même temps que l'opéra italien ⁸⁶ à travers les *Solfèges d'Italie*, ces exercices sont systématisés par intervalle dans la *Méthode du Conservatoire* et cet élément sera longtemps repris. Rappelant que Meyerbeer a encore écrit le rôle d'Armando dans *Il crociato in Egitto*, opéra créé à La Fenice le 7 mars 1824, pour le castrat Giovanni Battista Velutti (1780-1861), le chercheur Injoon Yang affirme que « [la technique vocale des castrats] constitua le rudiment des chanteurs de la génération suivante et fut une référence pour le ténor romantique. ⁸⁷ » Même s'il y entraîne certaines de ses élèves ⁸⁸, Duprez lui-même considère que certains types de virtuosité qu'il évoque sont dépassés : « Ces études sont difficiles et leur formule n'est pas aussi usitée aujourd'hui

⁸⁵ Auguste Laget, « L'Art du chant », *L'Europe artiste*, 23 mars 1862, p. 2.

⁸⁶ Nous remercions Catherine Massip de nous avoir signalé l'existence dans les archives de la bibliothèque du Conservatoire d'un catalogue de morceaux séparés d'opéra italiens de la fin du XVIII^e siècle détachés des partitions complètes, classés par type dramaturgique manifestement dans une visée d'usage pédagogique. Ces documents dateraient de l'Empire et le classement correspond vraisemblablement aux indications données par exemple pour l'*agitato* dans la *Méthode du Conservatoire*, p. 79-82.

⁸⁷ « *Although castrati no longer exist, their singing techniques have not been lost. These techniques served as fundamentals for singers of the next generation and were motivating powers for the Romantic tenor.* » (Injoon Yang, *The Castrati and the Aesthetics of Baroque Bel Canto Singing: Influences on the Romantic Tenor*, thèse, Philadelphie : Temple University, 2008, p. 22).

⁸⁸ « [Une élève de Duprez] a remporté tous les suffrages dans des variations écrites par son maître sur *Di tanti palpiti* » (« L'École de G. Duprez à Tours », *La France musicale*, 30 mars 1862, p. 102). On pourrait mettre cet extrait de presse en relation avec les variantes notées par Isidore Milhès (*Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854, p. 107) et celles indiquées par Manuel Garcia fils (« 2^e partie / De l'art de phraser », *École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847, p. 62)

qu'elle l'était il y a 25 ou 30 ans dans la musique de Rossini et des maîtres de la même école.⁸⁹ » En effet, il n'est plus guère question à partir des années 1840 de suivre tout le programme d'étude mais bien de l'adapter aux difficultés rencontrées ou non par l'élève, et prioritairement selon les exigences des rôles et emplois particuliers qu'il sera appelé à interpréter. Plus loin dans sa méthode, Faure remarque que, même pour le répertoire courant, certains effets de douceur exigés par la situation et l'auteur, mais contraires aux usages vocaux devenus courants, ne sont plus réalisés avec exactitude.

« On est surpris, en parcourant les œuvres de certains maîtres, de Meyerbeer par exemple, du soin méticuleux qu'ils ont pris d'indiquer les nuances même les plus délicates et on peut être étonné aussi du peu de cas que les chanteurs font en général de ces indications ; les *Mezzo-forte*, les *Pianissimo* indiqués passent la plupart du temps à l'état de lettre morte. Et le public dont l'oreille s'émousse, – ce même public qui trouve certaines oppositions illogiques ou démodées, – entend chanter à tue-tête "Plus blanche que la blanche hermine" et "Tu l'as dit, oui, tu m'aimes" sans en être choqué. Il serait même tout disposé à accuser d'incapacité vocale l'artiste qui voudrait se souvenir des indications du compositeur et les mettre en pratique.⁹⁰ »

Plusieurs indices laissent à penser que c'est une dérive venue de l'école italienne⁹¹. Quelques compositeurs se prononcent contre cette forme de décadence avec conservatisme, parmi lesquels Camille Saint-Saëns (1835-1921) :

« Le fameux "Je t'aime" de Samson a été écrit pour être fait en douceur ; et quand le son écrit ainsi est joli, l'effet est aussi grand qu'en le faisant en force, et bien plus en situation. Mais il faut que le son soit joli ! et s'il ne l'est pas, un beau *si b* de poitrine est préférable, le public aimant les cris par-dessus tout. Cette façon de rendre l'amour par des hurlements, dans *Carmen*, dans *Les Huguenots*, dans *Guillaume Tell*, partout, est épouvantable ; elle est particulièrement criminelle dans les *Huguenots* où l'auteur avait indiqué formellement des effets de douceur (aussi dans *Le Prophète*) dont on ne tient aucun compte ; il y a même certains publics par lesquels le chanteur se ferait siffler s'il les observait. C'est Duprez qui nous a valu ces jolis mœurs ; cependant Roger était venu depuis, qui avait une voix de tête admirable et s'en servait comme il convient ; c'est lui qui m'aurait fait un beau

⁸⁹ Gilbert Duprez, *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, p. 71bis.

⁹⁰ Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 187.

⁹¹ « Nous ne nous permettons pas, nous autres Français, [...] de chanter fort quand la situation indique de chanter *piano* ; [et] avant tout, il faut *dire*, *parler* en chantant : l'accent, l'expression, voilà ce qui doit vous préoccuper sans cesse » (Laure Cinti-Damoreau, préface de la *Méthode de chant*, Paris : Heugel, 1849, n.p.). « Surtout pour les opéras français, les italiens ont tort, et la voix de tête bien employée, bien homogène, est une grande ressource qu'il ne faut pas négliger. » (Marié, *Formation de la voix*, Paris : Heugel, p. 9).

Samson ! mais bien qu'il eut chanté longtemps, comme il est plus facile de crier que de chanter, après lui l'école des cris est revenue ; et l'on entend partout ["oui tu m'aimes" *forte*, et même *crescendo* sur le point de suspension,] et tous les *si b* de la Pastorale du *Prophète* hurlés à plein gosier, alors que l'effet du *si b* éclatant devrait être réservé pour le cri "aux armes" du 3^e acte. ⁹² »

Ce témoignage détaillé, de très grande valeur historique, avait été identifié comme tel par son destinataire, puisqu'il a montré la lettre ⁹³ à Paul Vidal (1863-1931), alors professeur de composition au Conservatoire. Saint-Saëns y exprime non seulement sa prédilection pour les ténors capables de mêler grâce et force, mais aussi la manière dont un ouvrage lyrique se compose pour exploiter graduellement cette riche palette dans une perspective véritablement dramaturgique, au-delà de l'effet local.

c) Usages expressifs du timbre sombre

Les aigus en force qui font la renommée des ténors à partir des années 1840 sont également liés à un changement dans la composition lyrique. Comment Duprez collabora avec de jeunes compositeurs en Italie et ramena à Paris à la fois leurs œuvres et une conception nouvelle de la déclamation chantée, c'est ce qu'un observateur attentif du monde musical comme Fétis pouvait déjà déceler à l'époque :

« Lorsque Rossini commença à écrire, il existait encore beaucoup de chanteurs formés dans les anciennes écoles ou du moins par des artistes qui en propageaient les principes ; mais insensiblement tous ont disparu de la scène sans être remplacés. Soit par cette circonstance, soit par la nature spéciale de son talent, Bellini, qui commença sa carrière à une époque critique, adopta et mit en vogue le chant déclamé, dont le succès dispensa les chanteurs de longues études de vocalisation. Donizetti le suivit dans cette voie, et bientôt la force des poumons remplaça l'art du chant véritable. En peu de temps on arriva à considérer la puissance de l'organe comme la qualité essentielle des chanteurs, et pour l'augmenter, l'on imagina la funeste méthode du *timbre sombre*, qui n'est qu'une dégénération de la voix naturelle, et qui a pour effet inévitable de l'anéantir en

⁹² Camille Saint-Saëns à Louis Delaquerrière, Barcelone, 26 novembre 1908, *The Delaquerrière Album*, CDN-Lu, The Gustav Mahler – Alfred Rosé Room (mise en ligne à venir). Lettre retranscrite avec l'aimable autorisation de Liliane Delaquerrière-Richardson.

⁹³ « Merci pour la communication de cette belle lettre de Saint-Saëns. J'en tirerai parti pour mon enseignement de composition. » (Paul Vidal à Louis Delaquerrière, Paris, 22 septembre 1923, *ibidem*).

créant un organe factice. La méthode des cris remplaça donc la méthode du chant.⁹⁴ »

Pour comprendre ce que sont la « voix naturelle » et « l'organe factice » dont parle Fétis, il faut d'abord revenir sur la géographie des registres chez les ténors et sur les emplois historiques du *timbre sombre*. Partons d'une définition de 1902, correspondant à la technique vocale, et encore compréhensible par un chanteur formé au *xxi^e* siècle :

« [Si] vous avez placé l'appareil vocal dans la forme du *bâillement*, votre palais soulevé, votre langue retombant inerte, vous présentez à la voix un *pavillon*, comme pour les instruments à vent, où le son va prendre toute sa sonorité, toute son ampleur, toute son élasticité.⁹⁵ »

Cette « couverture », selon l'expression d'abord reçue par Littré⁹⁶, deviendra graduellement la norme et presque la définition de la voix lyrique à partir de 1870. On hésite à identifier cette définition avec des pratiques plus anciennes. À en croire le pédagogue Charles Delprat, élève de Ponchard, cela ne serait pas exact :

« Pour la formation du *timbre sombre* des *ténors*, tel qu'on l'enseigne actuellement, le larynx maintenu aussi bas que possible oblige le pharynx (arrière-bouche) à s'allonger dans une proportion égale [...]. Le véritable *timbre sombre* de Duprez et de Rubini, celui que l'on croit imiter, ne soumettait pas l'appareil vocal aux mêmes épreuves, car il n'était autre chose que la *voix mixte de poitrine* traversant librement la gorge, et portée à une plus ou moins grande force d'intensité.⁹⁷ »

La Madelaine prétend de son côté que « l'usage du timbre sombre était connu du temps de Porpora⁹⁸ » ; quel usage le compositeur Nicola Porpora (1686-1768), professeur du célèbre castrat Farinelli, aurait-il pu concevoir de ce geste vocal, dans une esthétique lyrique aussi éloignée, où l'*aria di paragone* tient lieu de grand air ? Commençons par répondre à cette question pour le *xix^e* siècle. Les emplois signalés en France à l'époque de Duprez nous montrent que la voix sombrée n'est au départ qu'un effet. Lavoix et Lemaire présentent

⁹⁴ Fétis père, « Verdi », *Revue et gazette musicale de Paris*, 15 septembre 1850, p. 309.

⁹⁵ Jacques Isnardon, « La bouche et le chant », *Musica*, novembre 1902, p. 28.

⁹⁶ « Voix sombrée ou sombre, voix couverte, dont le caractère tient à ce que, quand elle se produit, le larynx vibre avec la plus grande dimension du tuyau vocal » (*Dictionnaire Littré*, tome 4, 1874, p. 1972).

⁹⁷ Charles Delprat, « Des différents timbres dans les voix d'hommes et de leur emploi », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 132-133.

⁹⁸ Stéphen de La Madelaine, *Théories complètes du chant*, Paris : Amyot, 1852, p. 251.

rétrospectivement la chose comme un progrès, une extension bienvenue des possibles vocaux au service de l'expression vraie :

« Le *timbre sombre* procure à la voix un accent dramatique et passionné que le timbre clair ne peut donner. Ce timbre fut introduit dans l'école française par M. Duprez. Ce grand artiste, par l'emploi judicieux du timbre sombre, a su trouver d'admirables effets ⁹⁹ ».

En creux, nous comprenons qu'il y a des situations où l'emploi du timbre sombre n'apparaissait pas du tout « judicieux ». Holtzem précise ce point, et attire l'attention sur le fait que le geste vocal impose une modification sensible de la physionomie au niveau du visage. Une telle dérogation à la bienséance ne peut être excusée que par une raison très valable, à savoir réaliser un effet dramatique :

« Il est bon de ne recourir au timbre sombre que pour les phrases dramatiques. Mais en général, dans le chant, où tous les sentiments, toutes les passions doivent être indistinctement exprimées, il convient de s'en abstenir. En effet, s'il s'agit de chanter une phrase gracieuse et gaie, ou une mélodieuse romance, l'usage du timbre sombre répand une teinte blafarde sur le chant ; le son en est triste, lourd, étranglé, dépourvu de tout charme sympathique, et le visage contracté du chanteur rend ce son encore plus désagréable ¹⁰⁰. »

L'habitude d'observer des efforts conduit certain à saluer les mérites de l'ancienne manière et à souhaiter qu'elle puisse perdurer dans les emplois où la force n'est pas nécessaire :

« Mario [...] réussit surtout dans le chant gracieux ; il a obtenu un beau triomphe dans *Guillaume Tell*. Mario n'est pas encore comédien comme Duprez, mais il chante sans contorsions, sans efforts, et le spectateur ne souffre jamais à l'entendre ni à le voir. Il devrait marcher de front avec Duprez, comme Duprez pouvait le faire avec Nourrit ¹⁰¹. »

Tout en notant les conquêtes techniques que permet le timbre sombre, une élève de Garcia fils, Henriette Nissen-Saloman (1819-1879), établit une connexion avec ce que nous appellerions volontiers les « passions baroques » :

⁹⁹ Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 38.

¹⁰⁰ Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d'un professeur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 68-69.

¹⁰¹ « Revue dramatique », *Le Monde dramatique*, 1840, p. 331.

« Tous les sons de l'étendue de la voix dans sa totalité, peuvent être chantés par le timbre clair, qui les fait paraître clairs, retentissants et pénétrants. Le timbre sombre confère principalement aux notes de poitrine plus de rondeur et d'agrément, et les fait paraître en même temps plus pleines ; en outre, il permet de donner plus de force à la voix dans la totalité de son étendue. L'emploi juste de ces deux timbres, si essentiellement différents, exerce la plus grande influence sur l'expression, sur la reproduction des affections les plus diverses de l'âme, sur l'expression de la douleur, de la joie, de la haine, de la colère, de l'amour, de l'espièglerie etc. ¹⁰² »

La Madelaine fait même de l'opposition clair/sombre un paramètre de la vocalité susceptible d'imiter les accents de la langue parlée :

« Le timbre [...] est l'assiette du son ; [...] à moins de cas exceptionnels, la voix doit toujours vibrer. Mais quand elle prend la nuance de la tendresse, elle se couvre, et passe ordinairement du clair au sombré doux. Plus l'émotion est vive et violente, plus la nuance sombrée se développe ¹⁰³. »

Il ne nous revient pas de le vérifier, mais cet usage quasi-instinctif, qui plus est inscrit dans la figure rhétorique de gradation, pourrait fort bien avoir existé au XVIII^e siècle. De même, Enrico Delle-Sedie suggère un emploi qui peut se rattacher à une longue tradition belcantiste :

« Pour obtenir l'effet de l'écho on donne à la voix un timbre plus couvert ou sombre en retenant légèrement la respiration et en élargissant le gosier. Il faut attaquer le son avec la voyelle claire et l'écho avec la voyelle sombre ¹⁰⁴. »

D'autres éléments de réponse reposent sur l'étude de l'enseignement. Delprat fait travailler la modification du timbre séparément, comme cela se pratique pour d'autres paramètres de la vocalité (intensité par le son filé, trille par les notes alternées, etc.) : « Ces *vocalises* [...] auront également pour but de mettre en jeu l'emploi intelligent des différents timbres, et d'apprendre à en bien calculer l'usage, la puissance et les effets. ¹⁰⁵ » Dès 1841, Alexis de Garaudé mettait en garde les professeurs et élèves lecteurs de sa méthode de chant contre l'abus de la voix sombrée :

¹⁰² Henriette Nissen-Saloman, *L'Étude du chant*, Saint-Pétersbourg : Bessel, 1880, p. 23-24.

¹⁰³ Stéphen de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 1, p. 92.

¹⁰⁴ Enrico Delle Sedie, *L'Art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 59.

¹⁰⁵ Charles Delprat, *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 89.

« Cette voix [...] a une grande intensité, et peut augmenter l'énergie qu'on veut imprimer à certaines phrases éminemment Dramatiques, lorsque toutefois le Chanteur est doué d'excellens poumons. Les jeunes Ténors surtout, qui cherchent à se créer l'apparence d'une grande voix que la nature leur a refusée, travaillent jusqu'à épuisement cette manière d'émettre le son. ¹⁰⁶ »

L'un des problèmes, c'est de ne pas confondre timbre et mécanisme. Peut-être une remarque d'Holtzem nous permet-elle de rejoindre les affirmations de Delprat (le sombré de Nourrit et Duprez n'est pas celui que l'on enseigne ensuite) et de La Madelaine (la voix sombre était utilisée depuis longtemps) en imaginant un sombré qui ne soit pas strident :

« Dès qu'il commença son grand récit "Il me parle d'hymen" je ne vis plus rien de choquant dans sa taille. C'était grandiose de déclamation, de geste et d'attitude. Il était incarné dans son rôle et prenait son temps en maître. Dans le duo avec Guillaume, il dit cette phrase "O Mathilde" en voix mixte (fausset timbre sombre) tandis que depuis j'ai toujours entendu ses élèves la chanter en voix de poitrine. Pourquoi le professeur ne donnait-il pas ses traditions ¹⁰⁷ ? »

D'après Berlioz, c'est justement sur cette phrase en fausset que le débutant Duprez pencha vers le succès ¹⁰⁸. Le ridicule qui consiste à transformer une prestation artistique en exploit physique choquait encore de nombreux auditeurs vingt ans plus tard ; ainsi, Oscar Comettant (1819-1898), qui appartient à la même génération que Duprez, ironise-t-il sur cette mode indigne des idéaux d'élévation morale par les arts ¹⁰⁹ : « Ô puissance de la volonté ! la note éclate sans faire éclater pour cela le chanteur, et des bravos, aussi stupides qu'unanimes, récompensent l'harmonieux Léotard de son périlleux tour de force ¹¹⁰. »

Le mystère demeure entier concernant la nature exacte de la voix « mixte » de Nourrit ou Duprez, en général comme en particulier, le propre de ce registre entre deux mécanismes étant de créer une illusion pour tromper l'auditeur. Les descriptions physiologiques sont

¹⁰⁶ Alexis de Garaudé, « Des différentes espèces de voix et de leurs registres », *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 1841, nbdp. 9.

¹⁰⁷ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 33. La « classification des voix cultivées » établie par le même auteur permet de lever tout doute éventuel quant à la signification de « fausset » pour lui : il s'agit bel et bien du mécanisme 2 (voir Louis-Alphonse Holtzem, *Exercices de pose de voix et de vocalisation adoptés au Conservatoire de Musique de Lyon*, Lyon : L'auteur, c1880, p. 1).

¹⁰⁸ Voir Hector Berlioz, *Feuilleton du Journal des Débats*, 19 avril 1837.

¹⁰⁹ Une certaine frange de la critique musicale considère toujours que « la musique [a] pour mission d'établir et de maintenir au sein du peuple un certain ordre moral » (Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : Champion, 2005, p. 150).

¹¹⁰ Oscar Comettant, *Musique et musiciens*, Paris : Pagnerre, 1862, p. 82.

malheureusement trop tardives pour confirmer ou infirmer les souvenirs de ceux-ci, d'ailleurs souvent consignés longtemps après les faits. De plus, les choix techniques peuvent varier d'un soir à l'autre, et changer pour s'adapter à l'évolution de la voix. Au fil de sa carrière, Duprez est progressivement passé fort ténor ; lorsqu'il se retire de la scène au bout de vingt ans, il privilégie une tessiture et des contrastes dynamiques plus réduits, comme en témoignent les rôles qu'il s'est écrit pour lui-même après 1850. Le plus sûr est donc de renoncer à préciser le geste effectivement réalisé sur scène pour remonter aux objectifs que peut fixer un professeur à un élève plus jeune, en pleine possession de ses moyens, et surtout dans une position d'apprentissage loin du jugement du public, situation où la nécessité ne le force pas à recourir pragmatiquement à ce qu'il sait déjà faire. Les méthodes sont pour cela un point d'observation idéal. Le bilan dressé par Enrico Delle-Sedie est l'occasion de relier couleur de timbre et qualité de voyelle :

« Les deux principaux timbres sont le *timbre clair* et le *timbre sombre*. Dans l'emploi du premier, le larynx remonte vers le voile du palais et celui-ci s'abaisse. La voyelle sort alors claire et ouverte ; ce timbre est employé généralement pour porter la voix au dehors dans le pianissimo ou pour exprimer la haine, mais son exagération rend la voix criarde et lui donne un son écrasé, fêlé ou glapissant. Dans l'emploi du second le larynx descend, par le mouvement de la langue, et le voile du palais remonte ; la voyelle est alors couverte. Par ce timbre on obtient des sons amples et ronds, et l'on facilite l'émission des sons élevés ; mais son exagération rend la voix sourde et rauque. Ces deux couleurs de la voix peuvent être modifiées par les voyelles, et l'élève verra dans la suite de cet ouvrage combien l'union de ces timbres peut être avantageuse ¹¹¹ »

Du point de vue de Delle-Sedie, les différentes voyelles apportent chacune une tonalité particulière au timbre choisi, et une certaine adaptation de l'assiette du timbre en fonction des changements de syllabe peut être appréciable. Mais cette interdépendance a souvent été décriée par des professeurs des générations précédentes :

« Plusieurs Italiens trouvent une voix que l'on pourrait appeler sombrée, cette voix est assez facile à acquérir ; mais je trouve qu'il faut trop rétrécir le larynx pour

¹¹¹ Enrico Delle Sedie, *L'Art lyrique*, Paris : Escudier, 1874, p. 10.

l'obtenir, ce qui fait que souvent elle provient de la gorge. Je préfère la voix naturelle que donne l'A bien ouvert et non l'O ¹¹². »

Panseron s'oppose sur ce point à Duprez, qui veut effectivement un â et pas un a dans les exercices. Au moment d'expliquer comment chanter comme lui, il précise : « c'est ce qu'on appelle assez improprement en France *sombrer les sons*. Les Italiens n'ont guère que cette manière de les émettre, et ils ne connaissent pas cette expression ¹¹³. » La voix plus ronde, au prix de la déformation vocalique, semblerait donc une direction véritablement nouvelle et assumée. Afin de rallier toute la profession et de pouvoir intégrer le geste au bagage commun de l'école française, il faut impérativement réussir à reconstruire une palette de pseudo-voyelles dans ce « moule » plus postérieur. Parce que la couverture est rapidement associée à la recherche de puissance, particulièrement dans l'aigu, de nombreuses méthodes ultérieures exposent l'intérêt d'être intelligible pour être entendu avec confort, et revendiquent d'avoir dépassé l'antagonisme voyelles exactes/timbre sombre. Par exemple Eugène Crosti (1833-1909), professeur au Conservatoire à partir de 1877, éduque la voix de ses élèves très systématiquement en contrôlant le timbre sur toutes les voyelles :

« Une bonne prononciation double la voix de l'artiste qui la possède. Nous avons rencontré des artistes possédant des voix relativement faibles et qui, au théâtre et même dans des salles très-vastes comme la Scala de Milan, San Carlo de Naples, ou l'Opéra de Paris, faisaient plus d'effet que d'autres doués de moyens puissants, et cela grâce à l'excellence de leur prononciation et de leur articulation. Aussi nous attacherons nous à faire travailler des vocalises spéciales à nos élèves sur toutes les voyelles indistinctement : A, Â, é, Ê, Ô, U et OU (voyelle U italienne), en donnant rigoureusement à chacune de ces voyelles le son qui lui est propre, nous gardant bien, sous prétexte d'augmenter le volume de la voix, de rapprocher toutes ces voyelles du son de l'A ou de l'O ¹¹⁴. »

C'est peut-être cet enchaînement de causalité qui est à l'origine des théories du timbre expressif, telles que formalisées par Raoul Duhamel d'après la pratique de Lucien Fugère (1848-1935) ¹¹⁵.

¹¹² Auguste Panseron, « Classification des voix », *Méthode de vocalisation*, Paris : l'Auteur, 1840, p. 7.

¹¹³ Gilbert Duprez, « De la voix », *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846, p. 4.

¹¹⁴ Eugène Crosti, *Abrégé de l'Art du Chant*, Paris : Girod, 1878, p. 2.

¹¹⁵ Voir Lucien Fugère et Raoul Duhamel, *Nouvelle méthode pratique de chant français par l'articulation*, Paris : Enoch, 1929.

Finalement, nous pouvons considérer que Duprez importe en France, si ce n'est une nouvelle méthode, au moins une nouvelle esthétique, qui amène beaucoup de personnes à s'intéresser à ce qui n'était qu'un geste technique discret auparavant.

« MM. DIDAY et PETREQUIN, chirurgien en chef de l'hôpital de Lyon, signalent, dans un mémoire, la découverte récente d'une nouvelle espèce de voix dite *sombrée*, importée sur notre Scène Lyrique, il y a quelques années, par un chanteur célèbre ¹¹⁶. »

Les recherches médicales balbutiantes sur la voix chantée s'emparent assez vite du sujet, et cela coïncide avec l'apparition de notes de bas de page, puis de paragraphes et enfin de longs prolégomènes physiologiques dans les méthodes de chant. Duprez fait partie de ceux qui considèrent que cette science assez rudimentaire n'a pas sa place dans les études de chant, sans se prononcer sur son rôle dans la prévention ou le traitement des troubles pathologiques. Comme l'histoire de la phoniatrie et de l'orthophonie ne rentre pas dans le champ de nos investigations, il nous suffira de constater que les difficultés temporaires de phonation chez les chanteurs étaient encore principalement prises en charge par des professeurs de chant pour la période qui nous occupe. Concernant la technique vocale en rapport avec le timbre clair ou sombre, les deux conceptions de l'aigu chez le ténor ont coexisté de nombreuses années, selon l'avancée en âge de chaque interprète et selon le répertoire abordé, notamment. Pour Léon Marie, par exemple, les rôles de l'époque de Ponchard ne devaient pas être influencés par le vent de nouveauté : « Vous ne pouvez chanter la musique française en vous servant de l'émission italienne et *vice versa* ¹¹⁷. » Dans les années 1840, l'usage de la voix *sombrée* dans le cadre de la pratique ordinaire est défini comme un effet difficile à réaliser, qui répond à une nécessité esthétique. Le changement le plus marquant par la suite, c'est la disparition des caractères, ou timbres typés, pour aller vers un timbre rond, homogène, qui « n'est autre que le timbre clair un peu modifié par une légère nuance de timbre sombre. Moins brillant que le premier, il n'a pas la force d'expression du second ; mais sa sonorité est des plus agréables. ¹¹⁸ »

¹¹⁶ Alexis de Garaudé, « Des différentes espèces de voix et de leurs registres », *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 1841, nbdp. 8. Sur le mémoire de Diday et Pétrequin, voir l'article de Gregory Bloch, "The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez", *Cambridge Opera Journal*, vol. 19, n° 1, 2007, p. 11-31.

¹¹⁷ Léon Marie, *Guide pratique du chant pour tous les genres de voix*, Paris : Colombier, 1858, p. iv.

¹¹⁸ Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 39.



Le présent chapitre se propose de suivre l'évolution fine des usages de la voix de tête et du timbre sombre entre 1837 et 1871 environ, pour les emplois de premier ténor dans l'opéra et l'opéra-comique, en restant attentif aux relations entre les passages appelant des vocalités extrêmes et les situations dramatiques afférentes, perçues à travers le prisme de la virilité. Nous procéderons en deux étapes. La première ambitionnera de dresser un tableau des circonstances artistiques dans lesquelles se pratique le métier de ténor (à l'exclusion des questions d'histoire sociale), particulièrement au moment de leur entrée dans la carrière ; la seconde voudra approfondir l'étude d'un échantillon de créations caractéristiques, lié à une série de portraits permettant de mieux comprendre le déroulement des carrières.

3.2 LES TÉNORS SUR LE MARCHÉ DE L'ART LYRIQUE

« Par le temps musical qui court, on voit, de toutes parts, surgir des ténors. Le Conservatoire en regorge. Artistes improvisés, fugitifs de riches salons, déserteurs d'obscures études ou d'humbles boutiques, ils accourent, nombreux, de tous les coins de la France, assiègent nos scènes lyriques et briguent, impatients, l'éclat périlleux d'un début.¹¹⁹ »

Avant nous plonger dans l'analyse des partitions et des compte rendus pour suivre l'évolution technique des ténors « moyens » à l'époque de Gilbert Duprez, il faut appréhender la notion de répertoire, la structure des troupes et la manière dont le jeune chanteur entre dans le « circuit de production » lyrique qui en découle. Nous allons souligner dans cette section quelques aspects unificateurs : le répertoire (pédagogique, d'audition ou de début), et les critères d'évaluation permanents (que l'on aspire à entrer au Conservatoire, que l'on débute à l'Opéra ou que l'on aborde un nouveau rôle devant un public dont on est déjà connu).

a) Mode d'emploi du chanteur lyrique

Le problème de la codification des emplois est directement lié à l'organisation des troupes, puisqu'il s'agit fondamentalement de répartir des rôles entre les acteurs : « Il a bien fallu, pour établir [...] la part de de chacun, former des séries de rôles analogues et constituer ce qu'on appelle des emplois.¹²⁰ » Cette codification est partagée par tous les théâtres de France (et les théâtres français à l'étranger) qui jouent un répertoire semblable ; elle engendre une identification entre les acteurs qui créent les spectacles et ceux qui doivent les reprendre. Témoin la première publication du *Barbier de Séville* de Rossini en français : l'habitude de jouer partout en France des productions déjà créées à Paris conduit à faire apparaître dans la partition l'indication des acteurs de la troupe de l'Opéra-Comique qui auraient pu tenir chacun des rôles !

¹¹⁹ Jules Lovy, « L'Opéra et les ténors d'autrefois », *Le Ménestrel*, 27 juin 1841, p. 2.

¹²⁰ « Emplois », Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris : Firmin-Didot, 1885, p. 326.

« Quoique cet opéra n'ait pas été représenté encore au théâtre royal de l'Opéra-comique, je joins ici la distribution des rôles telle que je la ferais aux acteurs de ce théâtre, afin que cela serve de règle pour sa mise en scène dans les départements et dans les pays étrangers. ¹²¹ »

Ainsi, jouer les Trial, c'est jouer les rôles créés pour et par le célèbre Antoine Trial (1737-1795), et par extension ceux créés plus tard dans cet esprit par ses continuateurs.

Le système de la troupe

En province, les troupes sont constituées pour une saison (on dit alors « une campagne ») ; à Paris les contrats peuvent courir sur plusieurs années ou sur des périodes plus courtes. Il existe une hiérarchie des emplois (voir Figure 30), principalement déterminée par le registre (sérieux ou comique) et la longueur des rôles (en lignes de texte). Cela correspond aussi à la position que les acteurs vont occuper le plus souvent sur la scène : les 1^{ers} rôles sont ceux des héros/héroïnes qui chantent le plus et ont des airs et duos nombreux ; les 2^{ds} peuvent avoir des ariettes et ensembles ; les petits rôles de 3^e plan ne viendront sur l'avant-scène que pour donner la réplique, porter une lettre ou annoncer une catastrophe/victoire, c'est pourquoi ils sont souvent confiés aux meilleurs choristes intitulés pour l'occasion coryphées ; le chœur constitue le fond de troupe, car les figurants sont généralement engagés à la soirée et ne sont pas des professionnels.

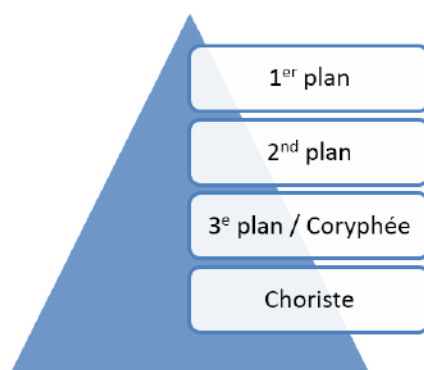


Figure 30 – Hiérarchie des emplois dans une troupe lyrique

De plus, lorsqu'un même emploi est tenu par plusieurs acteurs, on distingue : le titulaire « en chef », qui crée les nouveaux rôles et chante autant qu'il veut ; le titulaire « en

¹²¹ Castil-Blaze, *Le Barbier de Séville / paroles ajustées sur la musique de Rossini*, Paris : La Lyre moderne, [1825], p. 1.

partage », qui assume une partie des créations et une partie du répertoire ; le titulaire « en second », qui n'aura que les rôles dont les autres ne veulent plus ou alternera avec eux pour leur permettre de se reposer certains soirs ; le titulaire « en double », qui se tient prêt à remplacer les autres en cas de maladie, absence temporaire pour une tournée, etc.

Évidemment, on ne tiendra pas le même emploi dans le cadre scolaire, dans un salon de la grande bourgeoisie, sur la scène d'un théâtre de province ou à l'Opéra de Paris. En province, on a plus d'un emploi à la fois, et l'on est surclassé. Plus d'un choriste parisien s'est essayé à endosser des emplois de 1^{er} plan dans les départements, ce dont une scénette bouffonne se fait par exemple l'écho en 1842 :

(chanté)

Dans un opéra de province

J'essayai d'abord mon talent.

Là, mon emploi n'était pas mince

Mais mon courage était plus grand !!

(parlé)

C'est là qu'il faut faire un peu de tout !! chanter sa partie de ténor, faire les combats à quatre dans les mélodrames et jouer les confidents dans la tragédie.¹²²

Le choriste de l'histoire fait ensuite une fixation sur l'*ut* et tente, sans succès, de chanter le rôle d'Arnold. Nous avons vu (§ 2.2c) que les artistes des chœurs étaient très bien placés pour diffuser les innovations du chant qu'ils avaient pu observer sur les plus grandes scènes soir après soir, à quelques mètres d'eux. D'ailleurs, il est assez rare qu'une carrière se déroule sur place, et nous verrons à travers les biographies de ténors du temps que la mobilité est une des clefs de l'évolution sur l'échelle des emplois. En revanche, le registre (sérieux ou comique) dans lequel se spécialise un artiste est plutôt fixe, le changement étant généralement noté par la presse comme un grand tournant dans la carrière (avec l'âge, le plus souvent) ou une incursion remarquée.

Une troupe bien fournie se compose d'une variété d'acteurs, possédant des emplois de toutes les tessitures dans les deux registres. La création, longtemps réclamée et longuement débattue¹²³, d'un troisième théâtre-lyrique à Paris fut l'occasion de mettre à plat la composition idéale d'une troupe amenée à se créer de toute pièce un nouveau répertoire,

¹²² Charles Bosselet et Eugène Déjazet, *Les Tribulations d'un choriste*, Paris : Cotelle, 1842, p. 3.

¹²³ Voir Thomas Joseph Walsh, *Second Empire opera : The Théâtre Lyrique Paris 1851-1870*, London : Calder, 1981, p. 1-12.

qui devait tout de même rester cohérent avec l'esthétique en vigueur et pouvoir être joué dans les départements. Ainsi, le cahier des charges du Théâtre-Lyrique en 1854 fixe pour les voix d'hommes la liste suivante :

2 premiers ténors
 2 seconds ténors
 1 basse chantante
 2 barytons
 1 basse comique
 2 comiques ¹²⁴

Trois ans plus tard, la troupe réellement recrutée reflète une lecture des contraintes tempérée par les exigences du répertoire de ce théâtre, qui privilégie les ténors : 11 voix aigües pour 7 voix graves ¹²⁵ (voir Figure 31).

CHANTEUR	EMPLOI	SALAIRE MENSUEL (en frs)
Monjauze	1 ^{er} ténor	1500
Michot	1 ^{er} ténor	600
Paulin	3 ^e ténor	(½ mois) 125
Beaucé	Jeune ténor	100
Fromant	2 ^e ténor	900
Legrand	2 ^e ténor	400
Girardot	Ténor comique	500
Allair	Ténor comique	400
Leroy	Grime	300
Gabriel	Trial	300
Coeuilte	Ténor	250

Figure 31 – Tableau des ténors en troupe au Théâtre-Lyrique en septembre/octobre 1857

Monjauze reçoit 1500 francs par mois comme Rey, la première basse, alors que la première chanteuse, Mme Miolan, en gagne 3000 au même moment. Lorsqu'entre deux artistes, l'un gagne moins d'argent pour remplir le même emploi, c'est qu'il est plus bas dans la hiérarchie (en chef, en second, ...) ou que sa notoriété est moins établie.

¹²⁴ Voir l'arrêté du 26 juillet 1854 autorisant le Théâtre-Lyrique pour 5 ans à compter du 2 septembre, signé par Pellegrin le 6 novembre 1855, art 14 (Po, ARCH. TH. PARIS. TH. LYRIQUE 1).

¹²⁵ Voir l'*État des appointements* des artistes de la scène au Théâtre-Lyrique pendant le mois du 15 septembre au 15 octobre 1857 (Pan, F21/1123). La troupe comportait alors sept autres chanteurs hommes : Meillet, baryton ; Grillon, baryton ; Balanqué, 1^{re} basse ; Lesage, basse comique ; Serène, 2^e basse ; Bellecour, basse comique ; Wartel, 2^e basse.

L'évolution des emplois de ténor, puisque c'est eux qui nous occupent avant tout dans le présent chapitre, peut être observée assez aisément dans les théâtres comme celui de Genève, car la troupe y est renouvelée tous les ans. En 1832, la municipalité impose une composition théorique dans laquelle figurent surtout des noms d'acteurs parisiens (Elleviou, Philippe, le Sage, ...), et des emplois de théâtre parlé (« jeune premier », « amoureux », « caractères », ...) :

- 1° Elleviou première haute contre
- 2° Philippe Gavaudan dans l'opéra, les gauthiers dans le vaudeville, caractères et premiers rôles dans la comédie
- 3° forte haute contre, jeune gavaudan dans l'opéra, 1^{ers} amoureux de vaudeville et jeunes premiers de comédie
- 4° Martin lais, Solier rôle annexés dans le vaudeville et la comédie [...]
- 8° Trial le Sage, dans l'opéra, rôles annexés dans le vaudeville et la comédie ¹²⁶

Seule la « haute-contre », ancien mot pour désigner les voix masculines les plus aigües, est une typologie vocale. La trace de ces anciens emplois est encore forte en 1848 ¹²⁷ (voir Figure 32).

CHANTEUR	EMPLOI DANS L'OPERA-COMIQUE	EMPLOI DANS LA COMEDIE ET LE VAUDEVILLE
Bouvard	1 ^{er} ténor en tous genres, des Cholets	-
Reuze	2 ^e ténor et des 1 ^{ers}	2 ^e et 1 ^{er} amoureux
Alexandre	1 ^{er} ténor supplémentaire en tous genres	[directeur]
Jules	Des 3 ^{es} ténors, jeune Philippe, Moreau-Sainti	-
Auguste	Martin, Baryton, Laïs, des Cholets [en faucet ?]	Rôles de convenance
Derville	1 ^{er} ténor comique	1 ^{er} comique en tous genres
Defoye	2 ^e ténor comique	2 ^e et 1 ^{er} comique jeune

Figure 32 – Tableau des ténors en troupe au Grand-Théâtre de Genève à l'automne 1848

La ville accueille en 1856 une troupe présentant une structure intermédiaire ¹²⁸ (voir Figure 33) assez semblable à celle que nous observions au Théâtre-Lyrique à la même époque.

¹²⁶ *Tableau de la troupe, nom des emplois*, annexe à la convention 1832-1833 (CH-Gmu-F/628). Voir aussi la troupe de Nantes en 1829 décrite in « Emplois » in Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris : Firmin-Didot, 1885, p.328.

¹²⁷ Voir Alexandre-Bernard, *Prospectus pour l'année théâtrale 1848-1849* (CH-Gmu-F/628).

¹²⁸ Voir *L'Entracte : journal du théâtre* [publication genevoise], 24 août 1856, p. 1 (CH-Gmu-F/628).

CHANTEUR	EMPLOI (OPERA-COMIQUE ET TRADUCTIONS)	EMPLOI (DRAME, COMEDIE ET VAUDEVILLE)
Derval	1 ^{er} ténor	-
Gaussins	2 ^d ténor	rôles de convenance
Chavannes	3 ^e ténor (Philippe)	Jeune premier
Louvel	Ténor comique	Premier comique
Auguste Émile	2 ^d ténor comique	Deuxième comique
Derval	1 ^{er} ténor	-

Figure 33 – Tableau des ténors en troupe au Grand-Théâtre de Genève à l'automne 1856

Enfin, en 1869, la troupe s'organise en emplois divers selon les genres lyriques ¹²⁹ (voir Figure 34), d'une manière tout à fait cohérente avec la liste ¹³⁰ que donne le musicographe Arthur Pougin (1834-1921) comme caractéristique des années 1880. La distinction selon le genre est aussi reproduite dans son article « Ténor » ¹³¹.

CHANTEUR	opéra-comique – traduction – opérette	drame – comédie – vaudeville
Herbert	1 ^{er} ténor léger en tous genres et traductions	-
Davy	2 ^d ténor en tous genres, 1 ^{er} au besoin, 1 ^{er} ténor d'opérette	-
Borès	Ténor comique, trial d'opéra, des ténors d'opérette et d'opéra-comique si besoin	Jeune premier comique
Mouzon	Ténor grime, Laruelle	Comique marqué, financier
Brémont	3 ^e ténor, des ténors d'opérette	Jeune premier, 1 ^{er} amoureux
Andras	Des 3 ^{es} ténors	-
Cardinal	2 ^d trial	2 ^d comique et jeune comique

Figure 34 – Tableau des ténors en troupe au Grand-Théâtre de Genève à l'automne 1869

Ce rapide aperçu ne montre pas toutes les errances de l'entreprise théâtrale au cours de la période ; afin de le compléter, nous allons y adjoindre une ébauche de ce qu'une chronique linéaire sur le Grand-Théâtre de Genève entre 1824 et 1879 pourrait nous apprendre. Cette étude sommaire est possible grâce aux tableaux de troupe publiés ¹³², mais elle gagnerait à être complétée par des dépouillements systématiques de la presse. En

¹²⁹ Voir Louis Mankiewicz, « Tableau du personnel de la troupe du Grand Théâtre de Genève », brochure de présentation de l'année théâtrale 1869-1870 (CH-Gmu-F/628).

¹³⁰ Voir Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris : Firmin-Didot, 1885, p. 702-703.

¹³¹ Voir « Tenor, premier, second », Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris : Firmin-Didot, 1885, p. 702-703.

¹³² Voir les *Tableaux de la troupe* (CH-Gmu, GT 1.2. F 628).

multipliant des recherches analogues pour un grand nombre de villes, la connaissance de la vie lyrique au XIX^e siècle serait largement accrue.

De 1842 à 1844, à l'exception du 1^{er} homme, ce sont les mêmes acteurs qui jouent la comédie, l'opéra-comique et l'opéra (on donne notamment *L'Ambassadrice* d'Auber la deuxième saison). En 1846-1847, on assiste à la disparition soudaine et définitive de l'emploi de Colin, dont Pougin nous dit qu'en 1885 « ces rôles rentreraient dans l'emploi des seconds ténors ¹³³ » ; il faut également signaler la présence de danseuses, utiles pour représenter au moins partiellement les ballets caractéristiques du grand opéra. À partir de 1851-1852, ce genre passe au second plan, et l'on n'embauche donc plus de forte chanteuse ; Henri Jolly est annoncé comme « 2^e ténor, Mocker et ténors légers ». Durant la période 1861-1865, la troupe est remarquablement stable, mais en 1865-1866 elle accueille subitement pléthore de Trials, car la salle s'oriente vers l'opéra-bouffe (à commencer par *La Belle Hélène* d'Offenbach). C'est en 1874 qu'elle s'ouvre à l'opérette, avant de revenir vers l'opéra à partir de 1879 ; une troupe alors très nombreuse bénéficie d'un budget revu à la hausse.

Les tableaux précédents et cette brève chronologie permettent déjà de constater une évolution du système des emplois, qui touche notamment la demande en voix d'hommes aigües avec certaines caractéristiques. En imaginant que ces directions générales soient communes avec celles de dizaines d'autres salles en France et de par le monde à la même époque, on conçoit que la demande en ténors en tous genres devait être criante.

La notion de répertoire

Quelles que soient les « variations saisonnières », c'est bien la distribution des ouvrages « durables » qui dicte la composition des troupes, et les spécificités des artistes créateurs des rôles qui imposent l'évolution des emplois, à travers les nouveautés qui viennent s'ajouter au répertoire. Pour cerner l'évolution du répertoire, il sera utile de partir des chanteurs en troupe à Paris et de la manière dont se structure la programmation à l'Opéra. L'arrêté du 14 mai 1863 règlemente le travail des artistes, et définit notamment les efforts de mémoire exigé d'eux :

¹³³ « Colins », Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris : Firmin-Didot, 1885, p. 188.

« L'artiste s'oblige [...] 2° à être toujours prêt à jouer sans répétition les rôles qu'il aura joués depuis moins de six mois ; 3° à être prêt à répéter tous les rôles qui lui seront confiés dans les délais suivants, à partir du jour de la remise du rôle, savoir : pour tout premier rôle d'un opéra en quatre ou cinq actes, au maximum, un mois ; pour tout second rôle, au maximum quinze jours ¹³⁴ »

Des exigences similaires se retrouvent dans la plupart des contrats d'engagement à la même époque. Intersection des mémoires des acteurs sous contrat, l'ensemble des ouvrages qu'un directeur peut faire jouer « au pied levé », ou avec peu de répétitions, constitue une définition probante du répertoire de sa troupe. Jusqu'en 1864, cet ensemble est encore limité, à Paris, par un régime de propriété (dérivé des anciens privilèges royaux) interdisant de s'emparer des œuvres jouées à l'Opéra-Comique et à l'Opéra sur un autre théâtre, et même de produire des ouvrages nouveaux imitant leurs caractéristiques, afin de ne pas concurrencer les théâtres subventionnés par l'Etat. Cette contrainte n'a pas d'équivalent ailleurs sur le territoire et c'est bien les capacités des chanteurs qui fixent alors la limite de la programmation possible. On devine que l'un des enjeux, en arrivant pour un an dans une ville, est de monter quelques pièces nouvelles afin de repartir avec un répertoire « à jour », et de compléter ses lacunes de manières à pouvoir offrir au public un maximum de variété dans la programmation durant la saison. Pour un soliste, c'est surtout un effort de travail personnel, mais la chose se complique lorsqu'on envisage les ensembles, et encore plus pour les chœurs. Couteuse en temps de répétition, la mémoire des choristes est un véritable placement, comme un fonds de commerce du théâtre :

« Comme les artistes, ils ont leur répertoire portant les titres des ouvrages qu'ils savent. Ce répertoire doit comprendre tous les chœurs des grands opéras et des opéras comiques qui se jouent partout. Celui d'un bon choriste ne doit pas comprendre moins de 60 ou 80 opéras. [...] Souvent tous les choristes ne savent pas ; ils ouvrent la bouche et n'en font sortir aucun son. ¹³⁵ »

En effet, au Théâtre-Italien en 1841, le chef de chœur Cesare Pugni (1802-1870) indique qu'un des seconds ténors, Bop, n'est « pas musicien. Point de mémoire. [...] Il ne chante que dans les ouvrages vieux : très peu dans les nouveaux. ¹³⁶ » Il s'ensuit que toute évolution du

¹³⁴ Walewski, Ministre d'Etat, *Règlement relatif aux engagements des artistes*, BnF, ADS, 4°-MRO-13.

¹³⁵ S.T., « Les choristes – les danseurs », *La France musicale*, 2 décembre 1838, p. 2.

¹³⁶ Cesare Pugni, *Saison 1840-1841 / Rapport sur Messieurs du chœur*, F-Pan, AJ/13/1162.

répertoire passe nécessaire par un renouvellement de la troupe ou par l'adaptation de chacun aux nouveaux ouvrages, aux nouveaux rôles, aux nouveaux emplois.

Une autre manière d'envisager le rapport entre répertoire et troupe passe par l'étude des carrières, et donc des répertoires personnels : celui du choriste, du titulaire, du co-titulaire, etc. Celui avec lequel ils se font entendre en vue de remporter des engagements pour la saison suivante. L'élargissement, l'actualisation ou la désuétude du répertoire d'un chanteur sont un paramètre important de son potentiel à poursuivre sa carrière. Pour le ténor Marius Audran (1816-1897), père du fameux compositeur, à l'approche de la quarantaine, il est important de mettre à jour sa panoplie de costumes (chaque acteur étant en charge des siens en province) et de musique pour rester « dans la course », au point de le faire savoir par voie de presse : « Audran complète son répertoire d'opéra comique par l'étude des derniers rôles créés par Roger, notamment celui de Scopetto, dans la *Sirène*, qu'il chante à ravir. ¹³⁷ » Même au sein des troupes parisiennes, l'inventaire doit être réalisé régulièrement pour penser la programmation. Les archives de l'Opéra-Comique contiennent ainsi un *Répertoire de Mr Ponchard*, document manuscrit non daté déclinant les opéras en quatre actes, en trois actes, en deux actes puis en un acte dans lesquels il a des rôles. À une époque indéterminée, on a rayé les ouvrages sortis du répertoire du théâtre, et précisé quels rôles manquaient et devaient être appris par un membre de la troupe afin de pouvoir reprendre la pièce, ce qui conduit à un total de 34 rôles encore utilisables. Une mention spécifique de plus que Ponchard conservera une partie de ses rôles en propre, mais que ceux marqués d'une croix lui seront distribués en chef ou en partage « au gré de la direction ». Son emploi officiel est « 1^{re} haute-contre et Elleviou », tandis que Moreau-Sainti, clairement engagé pour le doubler, s'intitule à partir d'avril 1829 « 1^{er} ténor, Elleviou, Ponchard », en remplacement de Génou – lequel ne jouera plus après cette date que les « Philippe, Gavaudan, Solié, Huez » ¹³⁸.

Entre la nécessité impérieuse de pouvoir remplacer un rôle dans un ouvrage faisant d'excellentes recettes, qui fait naître un emploi, et le stade où l'on ne souhaite plus remplacer le dernier titulaire, qui le fait disparaître, existe toute une gamme de changements possibles. La succession des artistes phares des troupes parisiennes

¹³⁷ Jacques-Léopold Heugel, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 25 juillet 1852, p. 4.

¹³⁸ Voir F-Pan, AJ/13/1053. On apprend au même endroit que Louis Ponchard fut réengagé le 1^{er} novembre 1828 avec des appointements fixes de 18 000 francs, 2 mois de congés et une représentation à bénéfice en fin de contrat. Il était alors de loin l'artiste le mieux rétribué de la troupe.

infléchissait les caractéristiques de leur emploi, et, à plus grand échelle, l'évolution du goût et de la technique vocale peut rendre délicate l'exécution de certains rôles, comme l'explique Jean-Baptiste Faure :

« Nous avons gardé au répertoire les ouvrages dans lesquels les compositeurs avaient prévu l'emploi [du fausset] ; mais nous interdisons aux ténors l'usage de ce registre, ainsi que la faculté de transposer les morceaux, de sorte que nos ténors [...] se trouvent dans l'obligation [...] d'essayer de chanter en voix de poitrine tous les passages écrits pour la voix de fausset. ¹³⁹ »

La mode impose des progrès de la voix, qui redéfinissent insidieusement la vocalité et la typologie des emplois. Nous montrerons comment, à la fois dans le cadre des reprises d'ouvrages courants (voir § 3.2c) et des créations (voir § 3.3b).



L'histoire des emplois est liée à celle du répertoire. Pour l'écrire, nous nous heurtons à deux problèmes symétriques : à Paris les artistes restent longtemps en place ; en province, les statuts des entreprises théâtrales et les genres dominants représentés dans une salle sont variables d'une année sur l'autre. Puisque, dans une écrasante majorité des cas, les chanteurs sont formés à Paris, et les ouvrages sont créés à Paris, nous consacrerons maintenant nos efforts à préciser malgré tout les évolutions parisiennes notables. Il faudra d'abord expliquer le système de sélection des aspirants à la carrière lyrique, car avant de faire éventuellement évoluer son emploi, le chanteur doit s'en voir confier un. Sa conformité aux canons de son époque est au départ un critère largement aussi important que son niveau vocal, ses capacités scéniques ou sa personnalité artistique.

¹³⁹ Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 9.

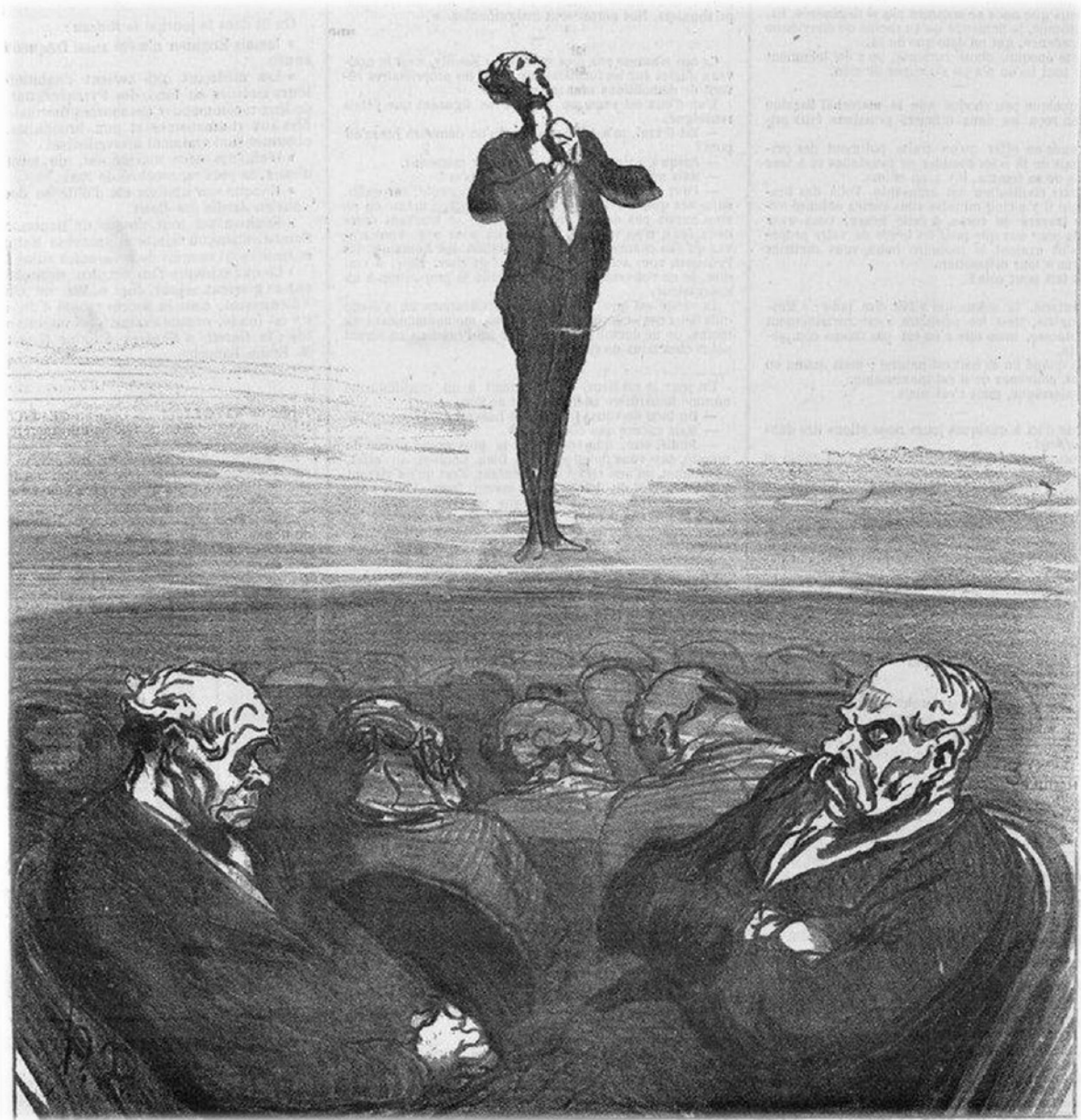


Figure 35 – Honoré Daumier, *Concours du Conservatoire. À la soixante-dix-neuvième audition de : Ah ! quel plaisir d'être soldat !*, in « Actualités », *Le Charivari*, 1^{er} août 1870, p. 164.

b) La sélection à l'entrée dans la carrière

Une école de chant nationale est indissociable de son répertoire. Celui-ci présente des exigences et implique un profil-type du candidat à la carrière lyrique. On retrouve fréquemment une courte série d'airs de concours ressassés lors des examens de fin d'année et les prix de chant (voir Figure 35). Les airs caractéristiques des typologies vocales font assez tôt l'objet de publications en recueil, puisqu'ils intéressent la formation technique d'un chanteur autant que sa préparation à la vie professionnelle. C'est directement leur « répertoire » (voir Figure 36) compilé que Schott propose de vendre à ses clients à la fin des années 1850.

PUBLIÉ RÉCEMMENT : 16^e VOLUME DU

RÉPERTOIRE DU CHANTEUR,

FORMAT IN-8^e **CONTRALTO (2^e TOME).** PRIX NET : 12 FRANCS.

PUBLIÉS PRÉCÉDEMMENT :

2 volumes pour SOPRANO. 2 volumes pour TÉNOR.	2 vol. pour MEZZO-SOPRANO 1 volume pour CONTRALTO	3 volumes pour BARYTON. 2 vol. pour BASSE-TAILLE.	1 volume contenant des DUOS pour deux SOPRANI.
--	--	--	---

1 volume contenant des duos pour TÉNOR et BASSE.

CHAQUE VOLUME CONTIENT 25 MORCEAUX DES PLUS CÉLÈBRES COMPOSITEURS ANCIENS ET MODERNES
Avec paroles françaises ou italiennes.

Figure 36 – annonce pour une collection de l'éditeur Schott in *Le Guide musical* du 11 novembre 1858

Un volume très semblable, proposé par Brandus à la même époque ¹⁴⁰, sélectionne comme répertoire français pour ténor des airs extraits des ouvrages suivants :

Adam (*Giralda, Le Postillon de Longjumeau*)
 Auber (*Actéon, Fra Diavolo, La Muette de Portici, Le Lac des fées*)
 Donizetti (*La Favorite*)
 Gluck (*Iphigénie en Tauride*)
 Halévy (*Charles VI, Le Guitarrero*)
 Meyerbeer (*L'Étoile du Nord, Le Prophète, Robert le Diable*)
 Nicolò (*Joconde*)
 Rossini (*Guillaume Tell, Robert Bruce*)

¹⁴⁰ Auguste Panseron dir., *Le répertoire du chanteur / ténor / 1 volume*, Paris : Brandus, s.d. [1854-1859].

Dans les dernières versions des recueils d'airs pour ténor préparés par Alfred Dörffel (1821-1905) puis Kurt Soldan (1891-1946) pour les éditions Peters ¹⁴¹, on trouve encore des airs tirés d'*Iphigénie en Tauride*, de *Joseph* de Méhul, de *La Dame Blanche* de Boieldieu, du *Postillon* d'Adam, de *Fra Diavolo* et de *La Muette de Portici* d'Auber, pour représenter le répertoire français à côté de la cavatine de *Faust* de Gounod et de l'air de Don José dans *Carmen* de Bizet.

De manière surprenante, on retrouve beaucoup de ces compositeurs un peu oubliés, et même certains de ces titres, dans les morceaux français imposés aux auditions pour entrer dans les chœurs de l'Opéra de Paris en décembre 2014 ¹⁴². Pourtant, un tiers des ouvrages ne sont plus joués que très exceptionnellement ¹⁴³ (notamment *Alceste*, *Joseph*, *Guillaume Tell*, *L'Africaine* et *Hérodiade*). Leur style n'a même rien de commun avec les parties que le futur choriste devra assumer. Il s'agit uniquement d'établir une tessiture, un accomplissement technique professionnel. D'ailleurs, aucun choriste ne sera amené à interpréter de rôle comportant un air sur la scène du Palais Garnier ou de La Bastille. À quoi cette liste, dans laquelle ne figurait qu'un seul air par ouvrage, peut-elle correspondre ? Nous l'avons comparée (voir Figure 37) avec le répertoire discographique et/ou scénique de deux ténors français du xx^e siècle, Georges Thill (1897-1984) et Roberto Alagna (1963-).

¹⁴¹ *Ausgewählte Opern-Arien für Tenor*, Kurt Soldan éd., Frankfurt : Peters, 2002 et *Arien-Album : berühmte Arien für Tenor*, Alfred Dörffel et Kurt Soldan éd., Frankfurt : Peters, 2002.

¹⁴² [https://www.operadeparis.fr/sites/default/files/tenor - liste des airs imposes.pdf](https://www.operadeparis.fr/sites/default/files/tenor_-_liste_des_airs_imposes.pdf), document téléchargé le 6 avril 2015.

¹⁴³ Voir les bases <http://chronopera.free.fr/> (1749-1989) et <http://www.memopera.fr/> (1980-), liens consultés le 6 mars 2015.

Compositeur	Titre de l'ouvrage	Année de création	Dernière représentation à l'Opéra de Paris	Thill	Alagna
Gluck	Alceste	1776	2015	✓	annulé
Gluck	Iphigénie en Tauride	1779	2008	✓	✓
Méhul	Joseph	1807	1946	✓	✓
Rossini	Guillaume Tell	1829	2003	✓	✓
Halévy	La Juive	1835	2007	✓	✓
Donizetti	La Fille du régiment (Op.-C.)	1840	2012	non	✓
Gounod	Faust	1859	2015	✓	✓
Bizet	Les Pêcheurs de perles	1863	pas au répertoire	✓	✓
Gounod	Mireille	1864	2009	✓	✓
Meyerbeer	L'Africaine	1865	1902	✓	✓
Gounod	Roméo et Juliette	1867	1985	✓	✓
Bizet	Carmen	1875	2012	✓	✓
Saint-Saëns	Samson et Dalila	1877	1991	✓	✓
Massenet	Hérodiade	1881	1947	✓	✓
Offenbach	Les Contes d'Hoffmann	1881	2012	non (?)	✓
Massenet	Manon	1884	2012	✓	✓
Massenet	Le Cid	1885	2015	✓	✓
Massenet	Werther	1892	2014	✓	✓

Figure 37 – Airs français au choix pour les ténors lors du concours des chœurs de l'Opéra en décembre 2014

La profondeur historique du répertoire des ténors français semble incohérente avec la programmation courante des théâtres d'opéra. Notons que, pour les sopranos, dans les mêmes circonstances, l'œuvre la plus ancienne fournissant un air français était *La Damnation de Faust* de Berlioz (1846), et que la situation était identique pour les altos, n'eut été l'air encore célèbre du page dans *Les Huguenots* de Meyerbeer (1836). Il est à remarquer que le lexique même était en place beaucoup plus tôt pour désigner les ténors que pour les autres catégories vocales, le soprano étant encore couramment appelé « chanteuse légère » ou « chanteuse à roulade », et les voix plus charnues ou plus graves « forte chanteuse », voire « contralto », pour des variétés de mezzo-sopranos. Sans même évoquer le « Falcon », sorte de soprano dramatique, on mesure combien il est délicat de traquer les typologies vocales rétrospectivement, mais aussi quelle originalité caractérise celle du ténor.

Critères de jugement

Dans un opéra-comique d'Ambroise Thomas créé salle Favart en 1843, on trouve un avis de recrutement d'un ténor, lu à haute voix et commenté par le secrétaire de l'administration de l'Opéra (l'action se situe en 1780) :

LE DUC, lisant.

L'Académie royale de musique propose à MM. les professeurs de chant une pension de 300 livres pour chaque sujet qu'ils fourniront, ayant une voix décidée de haute-contre, et les qualités ci-après : de dix-huit à vingt-trois ans ; taille de cinq pieds à cinq pieds cinq pouces.

JOLIVEAU.

On le prendrait au-dessus ou au-dessous, si la voix était merveilleuse.

LE DUC, continuant.

L'air agréable, ou du moins noble ; sans défaut ni dans les yeux, ni dans les jambes...

JOLIVEAU.

Voulant dire, ni louche, ni bancal... si faire se peut.

LE DUC, de même.

Et généralement exempt de toute difformité naturelle. ¹⁴⁴

Cette fantaisie corrobore tout à fait les commentaires faits dans la presse à propos des concurrents des concours de fin d'année au Conservatoire ¹⁴⁵. On trouve souvent des commentaires sur la voix, le physique ou le jeu lors des débuts au théâtre (voir § 3.2c), mais il est plus rare de lire de longs développements sur le style. Écoutant Pauline Lucca, élève de Pauline Viardot, dans la romance de *Mignon* d'Ambroise Thomas, le correspondant de *La France musicale* s'épanche :

« C'est là vraiment l'idéal du chant, l'intelligence vocale poussée à sa dernière limite. Poésie, grâce, charme, sentiment, expression, coloris, tout était là, et pendant tout le temps de ce morceau je me suis trouvé réellement comme en extase. Quelle belle organisation il faut posséder pour en arriver là ! mais quel travail aussi et que d'études il faut avoir accomplis pour s'inspirer si bien de la pensée des maîtres et grandir encore leurs inspirations ! ¹⁴⁶ »

¹⁴⁴ Thomas Sauvage, *Angélique et Médor*, Paris : Beck, 1843, p. 3.

¹⁴⁵ « M. Bataille possède un beau physique, une belle voix, toute l'intelligence désirable [...]. M. Gueymard a pour lui la taille, la physionomie: M. Reynard est plus petit que Duprez ; mais on l'acceptera malgré ce désavantage. » (Paul Smith, « Conservatoire royal de musique et de déclamation. Concours publics, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 8 août 1847, p. 259).

¹⁴⁶ Sylvain Saint-Étienne à Marie Escudier, Baden-Baden, 16 septembre 1869, « Correspondance de Bade », *La France musicale*, 19 septembre 1869, p. 297.

Le meilleur moyen de définir ces qualités positives est d'en trouver les équivalents négatifs chez d'autres jeunes chanteurs. C'est vers les aspirants aux classes du Conservatoire que nous nous tournons à présent pour préciser comment une « belle organisation » peut inclure des prérequis « matériels » et « moraux », selon le mot de Duprez. Sauf indication contraire, nous citons ici des commentaires rédigés en 1843 et présentés par ordre alphabétique en annexe 1j. En effet, les registres conservés pour cette année-là offrent la possibilité – unique pour notre période – de comparer les notes prises durant le passage des élèves par Auguste Panseron, à la fois examinateur et professeur de chant titulaire d'une des classes, celles du directeur qui préside le jury ainsi que la synthèse qui est réalisée au moment des délibérations par le secrétaire, complétées par le résumé qui figure dans le compte rendu des séances du Comité.

En parcourant ces registres, le lecteur s'aperçoit très vite que la norme est de chanter un voire plusieurs airs de grand opéra, et que le répertoire des examens d'entrée est fortement standardisé. Un relevé systématique permet de constater que *La Favorite* de Donizetti, *Robert le Diable* de Meyerbeer et *La Juive* d'Halévy fournissent à eux seuls presque la moitié des airs chantés par les aspirants en 1843 et 1844¹⁴⁷. D'autres opéras comme *La Muette de Portici* d'Auber et *Guillaume Tell* de Rossini forment un second groupe régulièrement chanté, auquel on peut adjoindre *Le Châlet*, opéra-comique d'Adam. Viennent enfin des airs de l'ancien répertoire, conservés car caractéristiques d'une tessiture comme celui d'*Œdipe à Colonne* de Sacchini pour les basses.

Il semble que l'institution dicte en partie le répertoire « légitime » puisqu'à l'examen des pensionnaires, « M. Obin se fait entendre le premier dans le grand air du Gouverneur du Comte Ory. M. Fort chante la cavatine de Masaniello [dans *La Muette de Portici*] & M. Grignon un air de *La Favorite*.¹⁴⁸ ». Ces trois opéras font partie d'une liste de dix partitions¹⁴⁹ qui furent envoyées aux succursales de Toulouse, Marseille, Lille et Metz entre

¹⁴⁷ Le répertoire interprété lors des examens des classes internes au Conservatoire est nettement plus varié, puisqu'il faudrait cumuler toutes les œuvres d'Halévy (une quarantaine d'airs chantés), d'Auber, Meyerbeer, Donizetti et Rossini (une vingtaine pour chacun) pour approcher la moitié des passages dont il a été possible de reconstituer le programme pour l'année 1843 par collation des registres F-Pan, AJ/37/194* (1), 209* et 226* (3).

¹⁴⁸ Voir F-Pan, AJ/37/194 (1), fol. 9.

¹⁴⁹ Les dix opéras dont les partitions furent expédiées aux succursales entre 1842 et 1844 sont : *Robert le Diable* et *Les Huguenots* de Meyerbeer ; *La Juive* d'Halévy ; *Guillaume Tell* et *Le Comte Ory* de Rossini ; *La Muette*, *Le Philtre* et *L'Ambassadrice* d'Auber ; *La Favorite* de Donizetti ; *La Dame Blanche* de Boieldieu. Tous ces envois sont répertoriés dans F-Pan, AJ/37/14* (2), fol. 130-132. Le programme des examens des aspirants

1842 et 1844. La proportion d'airs tirés de ces opéras n'est pas sensiblement supérieure dans les programmes des aspirants issus des succursales, mais le travail de cette musique par les pensionnaires et l'envoi des partitions en province est un signe fort d'identification de l'école à ces œuvres. Curieusement, il est assez rare d'entendre *La Dame Blanche* de Boieldieu, *Le Comte Ory* de Rossini ou *Le Philtre* d'Auber ; *Les Huguenots* de Meyerbeer, qui sont donnés à l'Opéra une fois par mois environ, ne sont même jamais utilisés.

Pour le reste des œuvres chantées, on ne peut négliger des effets de modes. Des extraits de *Dom Sébastien* de Donizetti, créé le 13 novembre 1843 à l'Opéra, apparaissent dans les registres dès les épreuves du 28 novembre et sont présentés par dix candidats l'année suivante. De même *La Part du Diable* d'Auber, créé le 16 janvier 1843 à l'Opéra-Comique, figure à de bien plus nombreuses reprises dans les programmes que *La Sirène*, *Le Concert à la Cour* ou *L'Ambassadrice* du même auteur. Le cas de *L'Ambassadrice*, dont la partition fut également envoyée aux succursales, nous permet d'aborder une dernière façon de promouvoir un répertoire, puisque le 1^{er} acte fut donné en exercice le 31 octobre 1839¹⁵⁰. L'œuvre, un des deux grands succès du genre créés en 1836 avec *Le Postillon de Longjumeau* d'Adam, resta au répertoire de l'Opéra-Comique sans discontinuer jusqu'en 1860. Des airs en sont chantés épisodiquement : aux examens par Mlles Duval et Zevaco en 1843 et lors de l'audition des aspirantes du 29 décembre 1853¹⁵¹ par Mlles Pascal, Auclair et Genest, par exemple.

Une première analyse des registres sous l'angle du programme interprété révèle la cohérence entre le répertoire à l'affiche des scènes lyriques officielles, celui qui est choisi par l'institution et ce que chantent les aspirants pour tenter d'entrer au Conservatoire. Pourtant, Mlle Florentin, déjà auditrice de Bordogni, chante simplement une des vocalises de ce maître et est acceptée¹⁵², tout comme Mlle Sisoung qui a chanté une étude de Concone et M. Barbot qui se contente d'une romance d'Elwart. Ce n'est donc pas le niveau de difficulté

pour les années est déduit de la collation des registres 194* (1), 209* et 226* (3) de la même série aux Archives Nationales.

¹⁵⁰ Voir Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, op. cit., p. 500.

¹⁵¹ Voir F-Pan, AJ/37/211.

¹⁵² Une étude statistique montrerait certainement que les auditeurs ont infiniment plus de chance d'être admis comme élève que les autres, élèves des succursales compris. Les dispositions ne rentrent donc pas seules en compte et l'avis du professeur influe fortement. Sa protection peut être le fait d'un espoir réel ou d'une recommandation, ou encore le fait d'un calcul intéressé. Nous verrons par exemple l'usage que peut faire un professeur d'un élève ayant de faibles moyens vocaux mais étant musicalement avancé.

du programme qui opère la sélection mais plutôt des aptitudes que la musique est prétexte à mesurer.

Au premier rang des qualités recherchées figure une voix forte. Soit qu'il soit trop tôt, comme pour Mlle Voelharde qui « a une petite voix dans la mue, voilée », soit que l'organe soit irrémédiablement faible, la puissance est un critère important qui coûte régulièrement l'admission à des aspirants musicalement doués. L'instrument de Louis-Joseph Morin est ainsi disqualifié : « point de voix de poitrine, voix de Romance » ; de même celui de Charles-Achille Jeannin : « Voix de chœur ». Le timbre est tout aussi déterminant puisqu'il conditionne bon nombre de rejets : Mme Verdavaine a « de la voix mais pointue ». Il faut de préférence être musicien, c'est-à-dire satisfaire à une épreuve de lecture à vue¹⁵³. La musique à déchiffrer correspondait vraisemblablement approximativement aux partitions que nous en conservons pour les examens des aspirants hommes de novembre 1871¹⁵⁴ : quelques mesures de la main du directeur, peu modulantes avec tout au plus des emprunts pris dans une marche, présentées en clé de sol pour les ténors, en clef de fa et une tierce en dessous pour les voix graves. L'aspirant n'a sous les yeux que sa partie séparée ; il n'existe probablement qu'un seul exemplaire du manuscrit autographe complet, posé sur le pupitre du pianiste qui l'accompagne. Les qualités musicales sont donc évaluées mais, sans accepter d'aspirant qui « chante faux », le comité semble confiant dans la capacité du Conservatoire à faire progresser les élèves sur ce point. Ainsi Auguste Panseron est prêt à excuser un Toulousain qui lui a été présenté comme bien doué : « Il chante bas. Son intonation douteuse peut venir de la fatigue de son voyage et du changement de climat.¹⁵⁵ » Le bénéfice du doute permet ainsi à quelques élèves d'entrer mais bien sûr pas de sortir par la grande porte, puisque l'article 41 du règlement prévoit de les radier et de les remplacer si leur niveau est finalement jugé insuffisant :

¹⁵³ « M. Hercule est-il un peu musicien ? – Musicien, je crois bien : il *défriche* un morceau à première vue. » (Auguste Laget, *Le Professeur de chant malgré lui*, Toulouse : Chauvin, 1902, p. 22).

¹⁵⁴ Voir F-Pan, AJ/37/198 (1). Le procès-verbal de la séance précise que cette épreuve n'existait pas auparavant (F-Pan, AJ/37/195 1*, p. 161). Cependant les commentaires des membres du comité prouvent qu'un déchiffrement était demandé au moins à certains candidats en 1843 par exemple. Sans doute s'agit-il d'une réforme par rapport à ce qui se pratiquait dans les dernières années du directorat d'Auber.

¹⁵⁵ F-Pan, AJ/37/226, non folioté (examen du 2 mars 1843).

« Tous les examens sont faits par les comités, qui jugent les progrès des élèves, proposent la radiation de ceux qui ne donnent aucune espérance, décident de ceux qui ont terminé leurs études, et prononcent sur les demandes d'admission.¹⁵⁶ »

Les élèves faibles suivent les classes de solfège sans obtenir de récompense (ils sont souvent trop âgés pour concourir dans cette discipline) et, s'ils ne sont pas admis à concourir en chant, ils sont rapidement mis à la porte – à moins d'être bien défendus par leur professeur. Révial sait qu'il aura bientôt une place libre dans sa classe lorsqu'il écrit de Mlle Rimbaud dans son rapport avant l'examen trimestriel du 5 janvier 1853 :

« N'a pas l'ouïe assez délicate pour pouvoir espérer une justesse irréprochable. Ce chevrottement [vibrato] perpétuel ne me laisse aucun espoir de guérison. Trois années d'observation [...] m'ont donné la conviction que cette demoiselle ne fera jamais une artiste.¹⁵⁷ »

Les éléments saillants d'un talent en herbe qui peut prétendre intégrer le Conservatoire en vue d'une carrière professionnelle sont donc : une grande voix exempte de défauts et une éducation musicale avancée. Comble de l'amateurisme, Mlle Roux chante une romance et échoue au déchiffrage : « petite voix fausse elle ne lit pas » ! Si l'essentiel de l'admission se joue dans les qualités de la performance vocale, d'autres aspects viennent compléter le profil de l'aspirant idéal.

Les artistes que le Conservatoire entend former sont avant tout des chanteurs scéniques ; aussi ne doit-on pas s'étonner de trouver des commentaires sur le physique des aspirants. C'est évidemment un atout pour M. Grignon, « joli garçon ». Une remarque concernant Mlle Toury, « belle voix et du charme beaucoup d'espoir », reflète la conception des emplois au théâtre, où l'on doit si possible donner une impression globale cohérente pour des catégories de rôles comme les « jeunes premières ». Un vibrato continu ou un port disgracieux, s'ils ne sont pas secondés par un grand talent comique pour jouer les duègnes, sont rédhibitoires. La taille rentre également en ligne de compte : Mlle Auclair est « trop petite pour le théâtre ¹⁵⁸ », d'autres sont jugées trop grandes. Complément intellectuel de la physionomie, les aptitudes pour l'interprétation dramatique sont surveillées tout au long de

¹⁵⁶ « Règlement du 9 novembre 1841 » cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860, p. 304.

¹⁵⁷ F-Pan, AJ/37/271*, fol. 149r.

¹⁵⁸ Voir F-Pan, AJ/37/211, audition des aspirantes du 29 décembre 1853.

la formation. Mlle Zevaco montre « des dispositions [en ce qu'] elle dit avec esprit » lors d'un examen de lecture à haute voix, tout au contraire de M. Tardif lequel « ne comprend [pas] ce qu'il dit. Trop calme ». Cette relation très forte à la langue pénalise naturellement les étrangers ¹⁵⁹ : Mlle Ansotegui, de langue maternelle espagnole, est ajournée car « son accent est encore trop prononcé pour qu'elle puisse être admise dans une classe de chant. » Il ne faudrait pas voir ici l'expression d'un quelconque chauvinisme car les français aussi sont visés : Mlle Bauchelet est rejetée pour sa « mauvaise prononciation ». Il faudra donc idéalement joindre aux dons de la nature un certain degré d'éducation musicale et des qualités littéraires. Claire Arnstein possède tous ces éléments et réussit brillamment : « Elle s'accompagne elle-même. De la voix, bonne musicienne. Jolie. Grande respiration. Belle voix. De l'intelligence. Beaucoup d'espoir. Oui. Bonne prononciation ».

L'art de débiter à Paris

Les prérequis établis, et la formation ayant déjà été étudiée dans les chapitres précédents, nous en arrivons logiquement à nous poser la question de l'insertion du jeune artiste dans les troupes, et tout particulièrement les troupes parisiennes, puisque la capitale reste apparemment le cœur de l'école de chant. Dans cette optique, les débuts en province relayés par la presse parisienne, ou les exercices publics au Conservatoire, sont surtout perçus comme étant l'occasion d'acquérir une expérience dans des emplois importants et de se faire remarquer par les véritables chasseurs de tête que sont les feuilletonistes et les compositeurs ¹⁶⁰. Il faut dire que la pénurie de ténor fait rage, particulièrement à l'Opéra, ainsi que s'en émeuvent tous les amateurs de voix, et même le gouvernement. Le Directeur des Beaux-Arts de 1851 écrit par exemple au Ministre de l'Intérieur :

« On chercherait vainement [...] dans l'Europe entière, un sujet qu'on peut désirer voir attacher à l'Opéra. Un seul ténor avait été indiqué, c'est Tamberlick, attaché à

¹⁵⁹ « Les élèves étrangers peuvent être reçus au Conservatoire avec notre autorisation spéciale [c'est-à-dire celle du ministre]. Ils jouissent des mêmes avantages et sont soumis aux mêmes devoirs que les élèves nationaux ; ils peuvent être admis à concourir pour les prix du Conservatoire. » (« Règlement du 9 novembre 1841 », article 38, cité d'après Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire...*, op. cit., p. 303).

¹⁶⁰ Fiorentino suggère que certains compositeurs profitent des représentations du Conservatoire pour repérer les artistes qui seront bientôt à leur disposition pour créer leurs futurs opéras : « Meyerbeer a donné le signal [pour applaudir Bonnehé], et je ne serais pas étonné que le célèbre maestro, à la suite de ce brillant exercice, lui ait destiné *in petto* quelque rôle dans ses ouvrages futurs » (P. A. Fiorentino, feuilleton du *Constitutionnel*, 14 juin 1853).

la troupe de Londres, pendant la saison d'été et qui fait aujourd'hui partie de la troupe de St Pétersbourg. M. Roqueplan déclare avoir fait tous ses efforts pour l'engager. [...] Il ne me paraît pas bon que l'Opéra Français accueille trop facilement les artistes étrangers, et, sauf quelques heureuses et rares exceptions, que le public a sanctionnées, il est convenable que notre théâtre national se recrute dans cette pépinière française que l'État entretient à si grands frais dans le Conservatoire de Paris. ¹⁶¹ »

Pour certains élèves remplissant bien les critères, tout s'enchaîne très vite. Le rouennais Eugène-Charles Caron (1834-c1900) a obtenu un premier prix d'opéra au concours de 1862 ; il débute à l'Opéra le 24 septembre de la même année, dans *Le Trouvère* (conte de Luna), et chante sur cette scène jusqu'en 1886 ¹⁶². Le directeur de l'Opéra avait d'ailleurs fait savoir au ministre au moment des concours, en réponse à une dépêche de celui-ci, que « M. Caron [était] le seul de ces jeunes artistes qui [lui] paraisse remplir les conditions pour débiter avec succès sur le théâtre impérial de l'Opéra et [...] le seul [qu'il ait] l'intention d'engager. ¹⁶³ »

Pas besoin d'audition, et pas de cession de rattrapage pour les jeunes chanteurs sortis du Conservatoire. En effet, ces artistes en herbe sont bien connus de tous, et chacun a pu voir naître et grandir longtemps à l'avance l'impétrant qui prétend à la carrière. L'institution peut s'enorgueillir des résultats de ses élèves les plus prometteurs, et elle n'y manque pas, en 1845, par la voix de son ministre de tutelle :

« Dans les exercices de l'un des derniers mois se sont révélé des talents de déclamation lyrique [...] que nos premiers théâtres se sont déjà appropriés. Ce sont MM. Obin, Laget, Mathieu et Mlle d'Halbert pour l'Opéra ; [...] MM. Chaix, Gassier et Mlle Delisle à l'Opéra-Comique. ¹⁶⁴ »

Il serait fort étonnant que ces jeunes chanteurs déméritent lors de leurs débuts, c'est-à-dire lors des premières représentations dans lesquelles ils paraîtront sur un théâtre, alors qu'ils ont déjà passé avec succès une épreuve similaire, devant un public sommes toutes assez semblable, pendant leurs études. La même activité de repérage anime les concours, avec en

¹⁶¹ Le Directeur des Beaux-Arts au Ministre de l'Intérieur, Paris, 11 octobre 1851, Pan, F/21/1075.

¹⁶² Voir Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 715.

¹⁶³ Le directeur de l'Opéra au Ministre d'état, Paris, 16 août 1862, F-Pan, F/21/1064, chemise « auditions 1854-1862 ».

¹⁶⁴ Discours de M. de Kératry pour la distribution des prix, prononcé le 9 novembre 1845 et reproduit dans le *Moniteur universel* du lendemain, cité d'après Constant Pierre, *op. cit.*, p. 940.

contrepartie un couperet terrible pour ceux qui ne sont pas reconnus prêt au service actif des premières scènes nationales :

« L'Opéra a fait deux conquêtes : un couple de ténors, dont l'un surtout serait le *rara avis*, rêvé depuis la retraite de Duprez : il a nom Sellier. C'est dit-on, l'Arnold idéal et le Raoul par excellence. [...] Son rival, M. Talazac, est plutôt un ténor d'opéra-comique. Citons, du côté des dames, Mlles Mendès, Richard et Castillon. Après quoi, nous aurons beau secouer l'arbre, il n'en tombera que des fruits secs. ¹⁶⁵ »

La « voie royale » étant fermée à beaucoup de chanteurs, leur carrière parisienne ne pourra se faire qu'après de longues années de perfectionnement en province, en gravissant d'abord la hiérarchie des villes jusqu'à Rouen ou Lyon, par exemple. Les représentations à bénéfice permettent aussi d'entendre des artistes n'appartenant pas à la troupe du théâtre dans les conditions réelles de l'exercice de leur emploi. C'est souvent l'occasion d'envisager le passage d'une salle à une autre, et donc d'un genre à un autre ¹⁶⁶.

En de pareilles situations, c'est généralement le répertoire courant qu'interprète le chanteur désireux de faire ses preuves. Selon le cas, il est jugé avec plus ou moins de sévérité. Il nous paraît utile d'énumérer les différents temps forts de la campagne théâtrale (saison lyrique), que constituent les débuts et les rentrées. Les débuts d'un jeune lauréat représentent une évaluation avant qu'il puisse acquérir de l'expérience ; la critique s'y montre habituellement encourageante et réservée sur l'avenir, conseillant souvent au débutant de revenir plus tard en ayant amélioré tel ou tel point particulièrement faible de son jeu ou de sa vocalité. La bienveillance la plus extrême accueille les doublures contraintes de débiter au pied levé. Le début d'un artiste de province ou issu d'un autre théâtre parisien représente plutôt un test pour passer au niveau supérieur, ou changer d'emploi ; les

¹⁶⁵ *Le Voleur illustré*, 3 août 1877, p. 496.

¹⁶⁶ Roger chante à l'Opéra avant d'y débiter réellement, et c'est le sujet de nombreux pronostics : « Après elle, les honneurs de la soirée [au bénéfice de Mme Cinti-Damoreau] sont restés à Roger, qui abordait enfin notre grande scène de l'Académie royale de Musique, sous le patronage de sa célèbre camarade. Malgré l'émotion de ce premier pas et la fausse position d'un artiste de l'Opéra-Comique, venant chanter du grand opéra en costume de ville, son succès a été immense ; *la Pâque de la Juive* surtout a démontré que la voix de Roger est avant tout large et dramatique, que les fioritures et les casse-cou du genre léger et comique n'ont pu servir jusqu'à ce jour qu'à retenir prisonnière cette voix qui prend enfin son vaste essor. Nul doute aujourd'hui que la place de Roger ne soit à l'Opéra ; il l'a prouvé de nouveau le lendemain, en chantant au concert du *ménestrel*, le duo de *Guillaume Tell*, dans lequel il a su rétablir toutes les notes sacrifiées par les chanteurs actuels de l'Opéra, et cela sans crier ni forcer la voix. Roger marchera sur les traces de l'infortuné Nourrit. » (*Le Ménestrel*, 30 avril 1843, p. 3)

Aristarques ont donc la dent dure. Enfin la rentrée d'un artiste, c'est-à-dire son retour à un théâtre qu'il avait quitté depuis quelques semaines, quelques mois ou quelques années, pose la douloureuse question de savoir s'il est au moins égal à lui-même.

c) Les débuts dans les rôles canoniques

Il y a plusieurs raisons pragmatiques à ce que les débuts se fassent généralement dans des rôles « canoniques », au sens de partitions conformes à une norme, du point de vue de la typologie vocale et de l'emploi théâtral, et reconnus comme tels parce qu'ils font partie du répertoire courant. La première de ces raisons, c'est que la direction du théâtre évite ainsi de parier sur un artiste inconnu la somme d'argent considérable qu'implique une création. La seconde, c'est qu'une reprise isolée (en cas d'échec) peut également avoir un coût non négligeable en répétitions, si l'ouvrage n'a pas été joué très récemment, car tous les membres de la troupe et même les musiciens de l'orchestre risquent de ne pas l'avoir bien en mémoire. La troisième, c'est que le public veut pouvoir comparer le débutant à un modèle qu'il connaît, et n'entend pas juger de la musique en même temps que du chanteur. Il faut donc que les débuts se fassent dans les pièces les plus jouées, celles aussi pour lesquelles tout le monde a des modèles en tête. De fait, le moment est excellent pour répondre à une partie de nos interrogations croisées : Quelle évolution dans le goût du public ? Quelle évolution dans la technique des chanteurs ? Quelle réception des innovations techniques ? Quelle adaptation au goût du public ? *A priori*, c'est plutôt le chanteur qui doit convenir au moule, et les deux dernières questions devront attendre le § 3.3 pour trouver des réponses développées.

Le répertoire comme étalon

Puisqu'en avançant en âge ou en faisant des choix techniques différents, un chanteur a accès à des emplois différents, il semble nécessaire, pour suivre l'évolution de la vocalité « standard » d'un emploi, de s'attacher à un petit groupe de rôles représentatifs de cet emploi, et interprétés aussi fréquemment et continûment que possible tout au long de la

période d'étude ¹⁶⁷. De 1837 à 1870, *Guillaume tell* (1829) est donné tous les ans sauf en 1849 ; *Robert le Diable* (1831) est donné tous les ans sauf en 1869 ; *Les Huguenots* (1836) sont donnés tous les ans ; *La Favorite* est donnée tous les ans à partir de 1840. Durant la même période, *La Dame blanche* (1825) est donnée tous les ans sauf en 1839 et 1840 ; *Le Chalet* (1834) est donné tous les ans sauf en 1849 ; *La Fille du régiment* est donnée tous les ans à partir de 1840 sauf de 1842 à 1847 et en 1850 ; *Le Maçon* (1825) est donné tous les ans à partir de 1844 sauf en 1864 ; *Haydée* est donnée tous les ans à partir de 1848 sauf en 1851 et 1852.

Pour l'opéra, *les Huguenots* nous semblent le meilleur choix à plusieurs titres : outre la continuité des représentations, le rôle de Raoul de Nangis offre une grande variété de vocalités assez facilement identifiables. Par exemple, la romance « Plus blanche que la blanche hermine » est entièrement dans un même caractère doux, alors qu'on observe souvent des contrastes à l'intérieur des numéros dans *Guillaume Tell*. Cela signifie que même dans un compte rendu laconique, et ils le sont souvent, s'agissant d'ouvrages aussi connus, nous aurons de bonnes chances de pouvoir glaner des indices utiles à notre enquête.

Concernant l'opéra-comique, la tentation fut grande de suivre la *Dame blanche* car, ainsi que le formule un de ses amis dans la nécrologie de Ponchard en 1866, « le rôle de Georges Brown est resté au répertoire comme le plus important et le plus beau de l'emploi de premier ténor. ¹⁶⁸ » Cependant, la qualité trop idiomatique de ce rôle le rend précisément peu susceptible d'accueillir des innovations. Au regard de nos dépouillements, il s'est avéré que le *Chalet* n'était pas non plus un ouvrage qui suscitait de longs commentaires dans la presse. Aussi nous sommes nous tournés en définitive vers *Haydée*, qui propose à chaque prise de rôle le défi considérable de se mesurer à Gustave Roger, le créateur du rôle de Lorédan, « un véritable rôle de force, jeté dans le moule du grand opéra ¹⁶⁹ ».

¹⁶⁷ Toutes les données concernant les représentations parisiennes sont tirées de la compilation des ouvrages d'Albert Soubies effectuée par Mark Everist et Sarah Gutsche-Miller, disponible sous forme de tableur sur le site du projet Francophone Music Criticism (<http://music.sas.ac.uk/fmc/collections/bibliographical-resources-and-work-in-progress>, lien consulté le 10 mai 2013). Ce sont également ces tableaux qui ont servi à construire nos annexes 3a, 3b et 3c.

¹⁶⁸ Amédée Méreaux, « Ponchard (suite et fin) », *Le Ménestrel*, 28 janvier 1866, p. 66.

¹⁶⁹ Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 10 mai 1863, p. 180.

Débuter dans Lorédan

« M. Bauche succédait à Roger dans le rôle de Lorédan, mais il ne l'a pas remplacé ; il s'en faut pourtant que M. Bauche soit un artiste sans valeur ; mais lequel, parmi nos ténors les plus renommés, pourrait affronter sans désavantage la comparaison avec Roger ? ¹⁷⁰ »

La simple comparaison ne nous apprend pas grand-chose sur l'état du chant, et les débuts sans lendemain n'offrent sous cet aspect que peu d'intérêt ¹⁷¹. En dépit de notre choix d'isoler un seul ouvrage, nous devons donc prendre en compte le fait que les débutants s'essayaient successivement en public dans plusieurs rôles, car ils doivent présenter un éventail de leurs capacités. Le répertoire est alors utilisé comme étalon pour mesurer l'étendue de leurs talents dans chacune des facettes de leur emploi. Ainsi, Léon Achard est d'autant plus attendu dans le rôle de Lorédan après qu'il a démontré des qualités dans celui de Georges Brown : « Achard va nous donner la mesure de ses qualités dramatiques et de la puissance de cette voix dont nous n'avons encore pu connaître que le charme et la souplesse. ¹⁷² » Cette épreuve passée (avec succès), les critiques adressent au ténor des conseils, que nous lisons comme des invitations à cultiver une manière éminemment virile : « Ajoutez un peu plus de noblesse dans le débit, un grain de distinction dans la tenue, avec une nuance d'autorité dans le geste, et nous aurons un Lorédan accompli. ¹⁷³ » Ce caractère nous semble absolument clair, car déjà le compte rendu de la représentation exaltait la « puissance », la « vigueur » que l'artiste avait su donner aux « mâles accents de l'amiral vénitien ».

Entre le début de Bauche en 1849 et celui d'Achard en 1863, plusieurs ont eu lieu ¹⁷⁴. Quelques mois après la création, Roger quitte le théâtre pour aller créer *Le Prophète* de Meyerbeer à l'Opéra. Son changement d'emploi paraît alors perceptible à certains spectateurs :

¹⁷⁰ E Viel, « reprise d'Haydée », *Le Ménestrel*, 19 août 1849, p. 2.

¹⁷¹ Par exemple, nous n'apprenons rien à lire qu'« un important début avait lieu dans cette pièce, celui du ténor Boulo, qui remplissait le rôle de Lorédan, dans lequel Roger avait laissé de redoutables souvenirs » (« Paris », *Journal des débats*, 17 septembre 1848, p. 2). Il s'agit de Jean-Jacques Boulo (1820-1887), ancien choriste.

¹⁷² Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 28 mars 1863, p. 123.

¹⁷³ Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 10 mai 1863, p. 180.

¹⁷⁴ Les archives de l'Opéra-Comique indiquent comme tenant le rôle : 1847 Roger, 1848 Roger et Boulo, 1849 Boulo et Bauché, interruption, 1853-1856 Puget, 1857 Jourdan, 1858 Hilaire, Carré et Jourdan, 1859 Jourdan et Carré (voir *Théâtre l'Opéra-Comique 1830-1860* (BnF, ADS, Fol- MRO- 4.).

« Il était facile de voir que Roger chantait au moins autant pour une scène et pour un public à venir que pour ceux auxquels il va renoncer : il a fait appel à toutes les ressources, à toute la puissance de sa voix ; il semblait défier d'avance cet orchestre terrible qui doit bientôt mûgir à ses pieds. ¹⁷⁵ »

Roger reprendra par la suite son costume en 1856 pour la représentation à bénéfice de Mme Casimir ¹⁷⁶, en 1860 pour une série ¹⁷⁷, et enfin en 1861 pour sa propre représentation d'adieu, dans laquelle il se serait montré égal à ses débuts ¹⁷⁸. Le modèle est donc régulièrement rappelé à la mémoire du public, et c'est à cette référence que se confronte d'abord Henri Puget (1813-1887), le père du compositeur rencontré au § 2.1d, en 1853. Outre ses défauts habituels, la critique lui reproche le maniérisme de son style, Roger se montrant sûrement plus sobre :

« Nous avons signalé le principal défaut de ce ténor, celui de chanter du nez et de la gorge. [...] Le débutant appuie considérablement sur l'avant-dernière note d'un morceau, ainsi que le veut l'école moderne, ou plutôt la manie du jour. En disant : *Il est àààààààà toi*, M. Puget prouve victorieusement tout le côté ridicule de cette bizarrerie ; c'est là un véritable service qu'il rend à nos chanteurs, et nous espérons bien que son exemple les invitera à divorcer une bonne fois avec cette halte par trop prolongée sur la pénultième. ¹⁷⁹ »

Nulle mention n'est faite ici de son usage de la voix de tête ou non, alors que le même rédacteur a ultérieurement un commentaire à ce sujet en entendant Puget dans *la Dame Blanche* ¹⁸⁰. Lorsque Puget débute à son tour à l'Opéra en 1857, c'est Jourdan qui reprend le flambeau de Lorédan, jusqu'en 1860. On constate à cette occasion l'inversion qui s'est faite

¹⁷⁵ E. Ds., feuilleton du *Journal des débats*, 4 janvier 1848.

¹⁷⁶ Voir Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 6 juillet 1856, p. 1.

¹⁷⁷ « Notre éminent artiste Roger a signé un traité pour un certain nombre de représentations, avec M. Beaumont, et va passer en revue les principaux rôles de son ancien répertoire. Jeudi dernier, il a fait son apparition dans *Haydée*. Ce type de Lorédan, on le sait, fut l'une de ses plus belles créations. Il a eu des successeurs, mais pas un rival, et il l'a prouvé jeudi » (Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 8 juillet 1860, p. 252).

¹⁷⁸ « On sait comment il joue et chante le rôle de Lorédan, une de ses plus belles créations. Or, par un de ces prodiges de l'art du chant dont il possède si bien le secret, Roger nous a rajeunis de vingt ans » (Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 28 juillet 1861, p. 274). On pense immanquablement à la représentation de Ponchard vingt-cinq ans après la création de *la Dame Blanche* (voir Jacques-Léopold Heugel, « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 18 mai 1851, p. 2).

¹⁷⁹ Jules Lovy, « Reprise d'*Haydée* », *Le Ménestrel*, 10 juillet 1853, p. 1.

¹⁸⁰ « Quant à Puget, sa voix est fort agréable, surtout dans les notes de tête ; il en tire d'excellents effets. Elle est pourtant un peu faible et insuffisante pour le rôle de Georges » (Jules Lovy, « La 764^e représentation de *la Dame Blanche* ! », *Le Ménestrel*, 12 mars 1854, p. 1).

entre les emplois gracieux de ténor et les emplois plus dramatiques de soprano depuis la *Dame Blanche* :

« Un double événement a eu lieu à l'Opéra-Comique : la reprise d'*Haydée*, cet opéra si gracieux et si dramatique, et la transformation de M. Jourdan en un ténor vigoureux, énergique et plein d'ampleur. [...] Jourdan a surtout excité une émotion profonde dans la grande scène qui termine le premier acte [...]. Mlle Lefevbre a déployé beaucoup de grâce et de coquetterie dans le personnage d'*Haydée*.¹⁸¹ »

La « vigueur » de Jourdan dans le rôle de Lorédan tient à ce qu'il n'est pas un ténor léger :

« Jourdan, le plus solide des seconds ténors à ce théâtre, a fait une excursion dans l'emploi des premiers, en jouant Lorédan, la dernière et la meilleure création de Roger à l'Opéra-Comique. Jourdan a réussi ; les successeurs immédiats de Roger, Boulo, Barbot et Puget, avaient tous été moins heureux¹⁸². Est-ce à dire que le nouveau Lorédan fera bien de renoncer aux rôles plus modestes qui ont fait de lui un chanteur indispensable à ce théâtre ? Je ne le crois point et je ne lui conseille pas.¹⁸³ »

Le glissement, pour un même rôle, de ténors familiers de la voix de tête et de l'ancien répertoire, vers des chanteurs habitués à des parties plus « solides » et des registrations plus lourdes est symptomatique. Passons sur Carré, qui rencontre un succès honorable¹⁸⁴ en 1858, pour nous arrêter la même année sur le début d'Hilaire :

« Cette semaine, le public sera convié à un début : M. Hilaire, ténor de force, qui a été fort goûté à Turin et en Italie, doit s'essayer dans l'important rôle de Lorédan d'*Haydée*, créé par Roger et qui est devenu la pierre de touche des ténors de force d'opéra-comique.¹⁸⁵ »

L'annonce a de quoi nous surprendre. Qu'est-ce qu'un ténor de force vient faire dans ce rôle ? Un autre critique note à propos du débutant que « ses cordes élevées ont de belles

¹⁸¹ Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 2 août 1857, p. 3.

¹⁸² Nous n'avons pas trouvé trace d'une prise de rôle de Jules Barbot (1824-1896), transfuge de l'Opéra, dans le rôle de Lorédan à l'Opéra-Comique. Peut-être l'auteur fait-il référence à une soirée à bénéfice, un concert, ou une représentation à l'étranger ?

¹⁸³ Benoît Jouvin, feuilleton du *Figaro*, 20 août 1857, p. 3.

¹⁸⁴ Voir Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 28 novembre 1858, p. 2.

¹⁸⁵ Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 6 juin 1858, p. 2.

vibrations ¹⁸⁶ ». La partie aigüe (et vaillante) du rôle devient donc le rôle presque à elle seule. Cette impression est confirmée par la prise de rôle de Victor Warot (1834-1906) en 1862 :

« Warot chantait, pour la première fois, le rôle de Lorédan [...]. M. Warot a prouvé qu'il pourrait trouver place à l'Opéra, où des propositions lui ont été faites comme ténor léger. ¹⁸⁷ »

Le problème de la typologie de Lorédan apparaît croissant. D'abord posé comme une exception (Roger), il devient une question collective lorsque la vaillance de ce rôle déteint sur la vocalité de l'emploi :

« Les ténors légers, – acceptons, à défaut de mieux, et puisqu'elle est consacrée par l'usage, cette dénomination, en parlant des artistes chargés d'interpréter : Lorédan d'*Haydée*, Olivier des *Mousquetaires* [autre création de Roger à l'Opéra-Comique], – varient-ils souvent leurs points d'orgue ? Non ! Ils choisissent une finale favorite et ne la quittent plus. ¹⁸⁸ »

Beaucoup de l'art de Roger est semble-t-il « passé à la trappe » en l'espace de deux décennies, en particulier sa grande virtuosité à contraster les mécanismes (voir § 4.2c). L'histoire de l'opéra a surtout retenu de son répertoire ses dernières créations, celles qu'on lui redemande, et qui se situent à la limite des emplois d'opéra. L'autre côté de cette limite est bien illustrée par le rôle de Raoul de Nangis ¹⁸⁹.

Les titulaires de Raoul

« Poultier est de retour à Paris [...]. Il a, dit-on, l'intention de rester ici deux mois pour se livrer à de nouvelles études. Le rôle de Raoul dans les *Huguenots*, est celui dont il s'occuperait plus particulièrement pour compléter son répertoire. ¹⁹⁰ »

Il est encore plus important de réussir dans le répertoire courant à l'Opéra qu'à l'opéra-Comique, parce qu'il évolue moins vite. Tout juste trentenaire, Poultier (1814-1887) paraît

¹⁸⁶ Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 20 juin 1858, p. 3.

¹⁸⁷ Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 13 juillet 1862, p. 260.

¹⁸⁸ Walter D'Huningue, « La critique musicale en 1900 », *La France musicale*, 16 août 1868, p. 254.

¹⁸⁹ « Le ténor Tamaro, obligé, faute de *ténor de force*, de chanter le rôle de Raoul, a fait de son mieux ; malheureusement, la bonne volonté ne suffit pas pour la musique de Meyerbeer » (E. de Fleury, New York, 7 décembre 1858, in « Correspondance particulière », *La France musicale*, 9 janvier 1859, p. 13).

¹⁹⁰ Jules Lovy, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 13 juillet 1845, p. 3.

donc dans la bonne voie en mettant sur le métier un rôle qu'il est susceptible de jouer longtemps, s'il réussit à triompher des difficultés de la partition. Quinze ans plus tard, un journaliste du *Figaro* pourra juger avec le recul que « M. Meyerbeer, qui écrit si bien pour les voix de basses, a toujours fait la tâche dure aux ténors. Le rôle de Raoul est à la fois grave et aigu. C'est un vrai casse-cou. ¹⁹¹ » Quels périls attendent donc les candidats à la gloire ? Le premier moyen de faillir est de se laisser dépasser par l'ampleur de la partition :

« M. Raguenot a eu de bons moments dans Raoul des *Huguenots* ; toutefois ce rôle lui est moins favorable que celui de *Robert*, et puis il est si difficile d'éviter l'écueil du moment : ce genre forcé, ce chant crié, haché, morcelé auquel on ne comprend plus rien ; le bruit, et l'on peut dire le mauvais bruit sans portée, sans raison, sans modification [...]. ¹⁹² »

Le reproche de manquer le côté gracieux du rôle revient pour beaucoup d'interprètes, de Raguenot (1842) à Delabranche (1869). De l'avis de Jouvin, ce dernier a excessivement hurlé toute sa partie, sauf la phrase « Oui, tu l'as dit... », qu'il a chantée avec « la suavité de sa voix mixte » ¹⁹³. Pourquoi une intention sur cette phrase en particulier ? C'est que, justement, Duprez avait forgé là une tradition, un effet de douceur très remarqué lors de son troisième début en 1837 :

« [Duprez] semble réserver tous ses moyens pour le quatrième acte. C'est alors que sa voix trouve des accens de tendresse et de désespoir dont on ne saurait exprimer le sentiment. Ces simples mots : *Tu l'as dit, oui, tu m'aimes*, possèdent dans sa bouche une irrésistible séduction, et l'expression douloureuse qu'il donne à ceux-ci : *mes amis vont m'attendre*, déchire le cœur. ¹⁹⁴ »

Tragique à souhait, le grand duo présente effectivement des occasions de dramatiser la voix, notamment dans la strette « plus d'amour, plus d'ivresse », et c'est ce morceau qu'Offenbach choisit de parodier dans *Croquefer ou le dernier paladin* en 1857. Duprez a

¹⁹¹ John Davidson, « Petit courrier des théâtres », *Le Figaro*, 12 juillet 1860, p. 6.

¹⁹² « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 19 juin 1842, p. 3.

¹⁹³ Bénédicte, « Chronique musicale », *Le Figaro*, 24 juillet 1869, p. 3.

¹⁹⁴ H. L., « Revue dramatique », *L'Artiste*, tome 13, 16^e livraison, 1^{er} semestre 1837, p. 239. Voir la comparaison entre les interprétations divergentes de ce passage par Nourrit et Duprez in Isidore Milhès, *Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854, p. 94.

encore inséré la fameuse déclaration dans son quatuor bouffe des *Trois Étoiles*¹⁹⁵, afin de l'entonner à nouveau, pour le plaisir de ses amis et de ses administrés de 1860. D'autres ténors marchent dans ses pas avec presque autant de succès. Après s'être présenté au public dans les rôles d'Eléazar le 4 mai¹⁹⁶ et d'Arnold en juin¹⁹⁷, Marié achève ses débuts au mois de juillet 1840 dans *les Huguenots*, où il convainc tout à fait :

« Décidément, il faut à Marié de la musique large et solennelle, et nous l'invitons à quitter le rôle de *Mazaniello* ; la musique d'Auber, lors même qu'elle se meut dans la sphère de l'Académie royale, ne perd jamais ce type d'opéra-comique qui distingue si éminemment l'élégant compositeur.¹⁹⁸ »

Aborder des rôles comme Raoul constitue apparemment une sorte de point de non-retour. Comme l'explique aussi Benoît Jouvin, « pour un ténor habitué à l'ampleur vocale des rôles de Raoul et d'Eléazar, soupirer en voix mixte et en sons de tête : *Du pauvre seul ami fidèle*, est un écueil terrible quand cela ne devient pas une impossibilité¹⁹⁹ ». De fait, Gueymard fut longtemps en difficulté sur la partie gracieuse du rôle de Raoul²⁰⁰, même si Berlioz note une amélioration²⁰¹ en 1853. Il est vrai que la spécialité de Gueymard résidait plutôt dans les mouvements brillants, comme la très vaillante *Sicilienne* de *Robert le Diable*²⁰² – au point que Courbet le représente dans cette scène pour le salon de 1857²⁰³.

Évidemment, il y a des solutions de facilité, comme recourir à la voix de tête, et des modifications qu'il est permis de faire localement, par exemple dans la cadence à la fin de la romance « Plus blanche que la blanche hermine... », prise ici un demi-ton plus bas²⁰⁴ :

¹⁹⁵ Voir Gilbert Duprez, *Trois Étoiles*, Paris : B et D, 1860, p. 25, et Jules Lovy, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel* du 2 septembre 1860, p. 320.

¹⁹⁶ Voir *La France musicale*, 7 juin 1840, p. 223-224.

¹⁹⁷ Voir *La France musicale*, 14 juin 1840. Article très détaillé.

¹⁹⁸ « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 5 juillet 1840, p. 2.

¹⁹⁹ Benoît Jouvin, « Opéra. – La Muette. », *Le Figaro*, 25 janvier 1863, p. 3.

²⁰⁰ « Sauf la romance de la *Blanche hermine*, le rôle de Raoul reste le meilleur de Gueymard » (Jacques-Léopold Heugel, « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 23 novembre 1851, p. 3).

²⁰¹ « Gueymard a rendu avec âme et une ardeur bien contenue les passages les plus dangereux du rôle de Raoul. Gueymard me semble avoir fait de remarquables progrès ; sa voix est à la fois plus sûre et plus pleine. Il ne crie plus tant, il commence à chanter. Je crois en lui. » (Hector Berlioz, feuilleton du *Journal des débats*, 20 septembre 1853, p. 1).

²⁰² *Robert le Diable*, opéra en cinq actes de Giacomo Meyerbeer sur un livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé à l'Opéra le 21 novembre 1831

²⁰³ Voir Joël-Marie Fauquet, *Imager la musique au XIX^e siècle*, Paris : Klincksieck, 2013, p. 108-110.

²⁰⁴ Voir la tonalité en usage à l'opéra d'après Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, Paris : Benoît, c1900 [reprint de l'édition Brandus c1860], p. 47. La romance était d'ailleurs déjà imprimée en sib in Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, [partition d'orchestre], Paris : Schlesinger, c1836, p. 84-94.



Figure 38 – Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 240 © BnF

La pratique que décrit Audubert, avec le *ré* en faucet, n'est pas l'idéal de son temps ; en 1873, Jouvin loue au contraire une voix « homogène dans toutes les cordes du registre » :

« Le débutant n'a pas fait entendre une seule note en *fausset* ; il a très vaillamment soutenu le *si naturel* dans la phrase du septuor : *et bonne épée* ; mais, ce qui était bien autrement difficile, parce que là il n'avait plus l'excuse de pouvoir crier, il a fait entendre, sans avoir recours à la voix de tête, l'*ut bémol* de la phrase du duo entre Raoul et Valentine au quatrième acte : *Oui, tu l'as dit, oui, tu m'aimes !* [Or,] dans *Bonne épée*, le chanteur [est] soulevé et porté [...] par les autres voix du septuor, tandis que, dans la phrase : *Oui, tu l'as dit*, [...] l'*ut bémol* [doit être posé] avec infiniment de précaution et de délicatesse. Les violons et le cœur de Raoul chantent également en sourdine.²⁰⁵ »

C'est encore Léon Achard qui, dix ans après son succès dans *Lorédan*, vient enlever les suffrages en interprétant *les Huguenots*.

S'agissant de répertoire déjà ancien et très stable (voir § 3.3a), l'intérêt doit être renouvelé par la succession des interprètes, et l'on accuse même un des directeurs de laisser

²⁰⁵ Voir Benoît Jouvin, « Reprise des *Huguenots*, pour les débuts de MM. Léon Achard et Menu », *Le Figaro*, 20 mars 1873, p. 3.

débiter n'importe qui juste pour l'attraction : « l'emploi des premiers ténors captive à un très-haut degré la sollicitude de M. Pillet ; il n'est point de talent en herbe qui ne trouve la facilité de se produire dans les rôles principaux du répertoire. ²⁰⁶ » Quel qu'en soit le motif, les successeurs de Léon Pillet ne manqueront pas de reconduire cette pratique ; pour visualiser un peu mieux la succession des débuts et/ou prises de rôle, nous en avons dressé un tableau (partiel, réalisé à partir de nos dépouillements de presse), en indiquant les titulaires reprenant régulièrement le rôle sur une période donnée, et, en décalé, les débuts ayant lieu pendant cette période :

1837-1847 Duprez

1840-1842 Marié

1841-1862 Mario s'y essaie plusieurs fois sans vraiment réussir ²⁰⁷

1845 Espinasse ²⁰⁸

1850-1856 Roger 1850-1856

1851-1855 Gueymard

1852 Bauche ²⁰⁹

1856-1857 Armandi ²¹⁰ ne fait pas fureur à Paris mais triomphe à Marseille ²¹¹

1857 Puget (en remplacement d'Armandi) ²¹²

1861 Michot

1864 Jean Morère (1836-1887) ²¹³, qui chantait déjà Raoul au Conservatoire ²¹⁴

1865-1881 Villaret

1868-1870 Collin

1869 Delabranche

²⁰⁶ « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 19 juin 1842, p. 3.

²⁰⁷ Voir « Académie Royale de musique. Représentation au bénéfice de M. Mario », *Le Ménestrel*, 24 janvier 1840.

²⁰⁸ Voir le *Journal des débats*, 5 janvier 1845, p. 2.

²⁰⁹ Voir Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 8 août 1852, p. 3.

²¹⁰ « M. Armandi a continué ses débuts presque inaperçus dans Raoul des *Huguenots*. » (« Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 10 août 1856, p. 2).

²¹¹ Voir Marie Escudier, « Actualités », *La France musicale*, 20 novembre 1859, p. 467.

²¹² Voir Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 31 mai 1857, p. 3.

²¹³ « Le ténor Morère, premier prix de chant et d'opéra, vient d'être engagé sur notre première scène lyrique » (Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 11 août 1861, p. 293).

²¹⁴ Voir *Le Ménestrel*, 11 août 1861, p. 291.



Quoique l'étude des débuts permette de mesurer alternativement les aspirations des critiques, l'évolution des chanteurs et les traditions d'interprétations, nous restons très tributaires des compétences techniques et du goût individuel des rédacteurs, avec une approche assez extérieure du phénomène vocal, perçu depuis la salle. De plus, les textes ne rendent souvent compte que d'une portion minuscule d'un rôle se déroulant sur cinq actes. Aussi, nous avons cherché d'autres moyens de circonscrire les mutations des ténors romantiques. Dans la dernière section de ce chapitre, nous entrerons résolument dans les partitions et adopterons le point de vue des artistes.

3.3 L'INNOVATION TECHNIQUE DANS LE CHANT SCÉNIQUE

« Le *si bémol* triomphant a tout remplacé désormais ; c'est le seigneur et maître du drame lyrique ; il y règne en souverain ; grâce au pouvoir de cette note et à l'ineptie de la majeure partie du public qui lui sacrifie tout, les ténors ne s'appelleront bientôt plus des ténors, mais des premiers *si bémol* en chef et sans partage. Quel pas immense dans la civilisation du chant ! À l'heure qu'il est, le *si bémol* est une question de vie ou de mort pour le théâtre. Que de chanteurs obtiendraient encore des ovations s'ils avaient pu crier à tue-tête le *si bémol* dans *Guillaume Tell* ! ²¹⁵ »

Qu'est-ce que l'innovation, dans le contexte du chant lyrique au XIX^e siècle ? En termes de pédagogie, c'est souvent, pour ses acteurs et certains de ses commentateurs, un synonyme de « progrès », comme lorsque Tamburini écrit à Panofka : « vous serez le régénérateur du chant ²¹⁶ ». Roger détaille en quoi la nouvelle méthode est révolutionnaire, et affirme que « plusieurs principes [lui] semblent entièrement neufs et féconds en résultats utiles ²¹⁷ ». C'est parfois aussi une dérogation à la tradition d'interprétation, comme lorsque son collègue Alexis Dupont avertit Duprez, durant la dernière répétition avant son début triomphal dans *Guillaume Tell* : « Est-ce ainsi que vous comptez dire les récitatifs ? – Oui, répondis-je. – Je vous préviens que le public parisien ne goûtera point vos innovations ; il aime ses habitudes. – Eh bien, mon cher Alexis, j'essayerai de les changer. ²¹⁸ » On a déjà cité quelques-unes des nombreuses innovations de Cinti sur le plan ornemental, comme l'invention de la *ribattuta* (voir § 2.2d). Qu'elle soit de nature pédagogique, stylistique, esthétique ou technique, l'innovation est destinée à se répandre, à devenir une nouvelle facette de l'école française.

Notre étude de l'innovation dans la technique vocale des ténors visera surtout à mettre celle-ci en lien avec l'esthétique, le style et la pédagogie, afin de montrer comment les

²¹⁵ Gustave Bénédict, « Des voix et du diapason », *Le Ménestrel*, 8 juillet 1860, p. 251. Passage extrait de Gustave Bénédict, *Étude artistique sur le diapason normal, suivie de quelques anecdotes sur les ténors en province*, Marseille, Demonchy, 1860.

²¹⁶ Antonio Tamburini à Henri Panofka, Paris, 28 novembre 1853, *L'Art de chanter par Henri Panofka : rapport, lettres, opinion de la presse*, Paris : Martinet, 1854, p. 7.

²¹⁷ Gustave Roger à Henri Panofka, Paris, 15 décembre 1853, *L'Art de chanter par Henri Panofka : rapport, lettres, opinion de la presse*, Paris : Martinet, 1854, p. 7.

²¹⁸ Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 143.

mutations du ténor romantique se propagent dans l'art lyrique en général. On a constaté plus haut une évolution du système des emplois, qui accroît la demande en voix d'hommes aigües (voir § 3.2a). Nous approfondirons cette dimension diachronique dans le cas d'un emploi en particulier, le 1^{er} ténor d'opéra-comique, qui est un des avatars de la typologie de ténor léger.

a) Prolégomènes

L'étude des catégories vocales n'est pas une idée neuve. Il faut donc situer notre approche par rapport à celles des chercheurs qui nous ont précédé. Geoffrey Riggs, par exemple, a imaginé de définir d'après sa sensibilité historiquement informée une typologie bellinienne dans l'absolu, un soprano *sfogato* qu'il appelle justement « *assoluto* », et d'en suivre les incarnations dans des rôles et dans des interprètes au fil des ans²¹⁹. Toutes les œuvres de sa connaissance sont ainsi mesurées à l'aune de *Norma*²²⁰, et toutes les cantatrices du temps jugées d'après leur capacité à reproduire la vocalité de Giuditta Pasta (1797-1865), la créatrice du rôle-titre, supposée parfaite dans cette partition.

Plus versé dans la littérature, Olivier Bara lit Georges Sand²²¹, amie de Nourrit, pour se faire une idée de l'art du chant à cette époque, et s'appuie sur un passage de Flaubert pour conclure à l'« éviction du *falset*²²² » – ce qui, nous l'avons vu, n'est pas avéré, sinon dans la fiction, au moins dans la réalité. Sur le plan esthétique, et presque archéophonique, ses vues nous semblent assez justes. Par exemple, il saisit et énonce avec beaucoup de finesse la fusion des traditions dans une ville cosmopolite et l'influence de la dramaturgie nouvelle : « l'art du ténor romantique [était] fondé sur l'alliance des contraires, qui demandait qu'à la douceur résiduelle du haute-contre ou du ténor *di grazia* se mêlât soit la noble énergie de

²¹⁹ Voir Geoffrey S. Riggs, *The assoluta voice in opera (1797-1847)*, Jefferson : McFarland, 2003.

²²⁰ *Norma*, opéra en deux actes de Vincenzo Bellini, sur un livret de Felice Romani, créé le 26 décembre 1831 à la Scala de Milan.

²²¹ Voir Olivier Bara, « Le haute-contre en question : significations socioculturelles d'une crise vocale en France autour de 1830 », *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen et Kai Wessel dir., Mainz : Schott, 2012, p. 145-146. L'auteur cite d'abord *La Dernière Aldini*, roman publié en 1837, qui se présente comme la confession du ténor (fictif) vénitien nommé Lélío, lequel chante un *Roméo* quelconque à Naples. Il convoque ensuite *Adriani*, roman de 1853, avec l'air de *Lucia*.

²²² Olivier Bara, « Le haute-contre en question... », *art. cit.*, p. 152.

l'accent de Nourrit, soit, après lui, les sonorités expressives des aigus de Duprez.²²³ » À grande échelle, cette idée fait sens ; Bara s'attache à définir en chaque point du temps le type de voix qui touche, qui émeut ou qui fascine spontanément le public parisien. Toute voix est le fruit de la construction d'un *équilibre personnel*, selon des *idéaux esthétiques* en rapport avec un répertoire et un emploi précis ; l'histoire du goût et l'étude de la réception des chanteurs peuvent donc contribuer à reconstituer les idéaux sonores d'une époque, ou au moins à préciser le vocabulaire attaché à la recherche de cette sonorité. Mais l'expression du chant ne vient pas seulement de la typologie, ni même du rapport entre la typologie (construction de la voix) et la partition ; elle naît de l'usage exact que l'artiste fait de ses possibilités pour exprimer la partition. Les choix de timbre réalisés par un chanteur forment un sous-ensemble de la vocalité, que nous appellerons « registration » pour plus de commodité.

Comment décrire les variations du timbre par l'usage des registres ?

Pour étudier et comparer des « registrations », il faut avant tout un moyen d'écrire la disposition et l'emploi des registres. Nous noterons, de bas en haut de l'étendue vocale : en majuscules, les notes si graves qu'elles sont plutôt parlées (RE, MI) ; avec une majuscule, les notes du medium (Sol, La, Si) ; en minuscules, les notes de faucet (sol, la) ; en exposant, les suraigus rares (ré, mi, fa). Les barres obliques isolées / représenteront les extrémités de la tessiture, au-delà desquelles la phonation est *a priori* difficile ou inégale selon les jours, au moins à l'une des extrémités, et la nécessité d'une octavation probable – il est aussi envisageable que l'interprète utilise les mécanismes 0 et 3 en dehors de ces limites. Les deux barres // représenteront le « grand passage » entre les mécanismes 1 et 2, tandis que la barre verticale | indiquera une modification d'ordre résonantiel couramment dénommée « petit passage ». Enfin, nous utiliserons les parenthèses pour signifier les notes « empruntées » au registre voisin, dans le cas d'un mélisme rapide ou d'une broderie, par exemple²²⁴ ; les parenthèses signaleront donc des zones de recouvrement entre registres et/ou mécanismes. Les chanteurs auront remarqué l'impasse faite sur un aspect important du timbre, le « mixage » des registres ; rappelons que les « mixtes » consistent à imiter un

²²³ Olivier Bara, « Le haute-contre en question... », *art. cit.*, p. 153.

²²⁴ « Il est à observer qu'en faisant des gammes d'une certaine vitesse, on ne doit pas changer de voix à la première note d'un registre, mais qu'on doit prolonger l'emploi du registre où l'on se trouve autant qu'on le peut sans nuire au timbre des sons » (Louis Lablache, *Méthode complète de chant*, Paris : Canaux, 1840, p. 7).

registre alors que l'on en utilise un autre. Par exemple, imiter le faucet alors que l'on chante en voix de poitrine se note mx1, et le procédé inverse mx2 – selon la convention déjà signalée, en lien avec les travaux de Robert Expert. Au XIX^e siècle, cette technique relève de la « coloration », et c'est pourquoi nous n'avons pas jugé utile de l'intégrer dans l'étude de la registration. Afin de clarifier cette notation, nous commencerons par donner le schéma de nos propres capacités vocales en avril 2015 :

Sib-Mib (Do-Fa) / (MI-RE) Fa#-Fa# (Ré-Fa#) | (Sol-La) Sol-Sib (mib-la) // (Si-Do#) sib-mib / (mi-sol) ^{réb-lab}

Avec cet instrument, si nous chantions un air de ténor rossinien à la mode du jour, nous nous restreindrions à peu près aux possibilités suivantes :

/ Mi-Mi (Ré-Fa#) | (Fa-Sol) Fa-Sib // (Si-Do#) do#-ré / ^{mib-fa}

Certaines qualités de timbre seraient exclues, le passage serait lissé en plusieurs étapes dans le but de favoriser l'homogénéité sur la tessiture, et les zones de recouvrement seraient réduites pour mieux caractériser le timbre. Dans un emploi comique d'opéra-bouffe hervéen ²²⁵, nous exploiterions au contraire des oppositions de mécanismes, et une large proportion de voix parlée :

Sib-FA / (FA#-RE) Fa#-Fa# (Ré-Fa#) | Sol-La // sib-sol /

Si nous avons à tenir une partie de contratenor altus dans une polyphonie de la fin du XVI^e siècle, nous privilégierions un troisième agencement des registres, moins sonore mais très homogène grâce à l'abaissement du passage de mécanisme ²²⁶, et grâce à des mixtes très claires obtenues *via* une sélection de résonateurs *ad hoc* :

/ Ré-Sol# | La-Ré // mib-sib | si-ré /

²²⁵ Voir notre article en préparation : « L'opéra-bouffe 1858-1870, miroir de l'Opéra et refuge des typologies de l'ancien opéra-comique ».

²²⁶ « Pour faciliter l'union des registres, [la] voix de tête peut être prise au *sol* et même au *fa* dièze, selon la nature de la voix, ou même selon la construction de la phrase musicale » (Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 34).

Les choix de registration détaillés ci-dessus ne reflètent pas la technique vocale historique, loin s'en faut. Ils correspondent à des esthétiques actuelles pour divers répertoires. Seule la musique d'avant-garde du ^{xx}^e-^{xxi}^e siècle est susceptible de recourir à tous les possibles, voire d'exiger de dépasser certaines frontières (*vocal fry*, effets buccaux, détimbrages, ...). Le chant amplifié, la mélodie, le chœur et la musique de chambre sollicitent également des usages spécifiques de la voix.

Le système que nous venons d'illustrer permet de décrire très finement la vocalité d'un rôle, avec une grande économie de moyens typographiques. Pour l'améliorer, il faut y ajouter la fréquence à laquelle les différentes notes sont utilisées et la durée moyenne des sons, ce qui peut être réalisé respectivement en plaçant plus haut sur la page les notes plus fréquentes et en utilisant un corps plus grand pour les sons plus longs. L'analyse statistique des notes d'un rôle peut donner des résultats intéressants, si l'on ne se contente pas d'une numération « objective » ²²⁷. Comme le rappelle Faure, le chanteur doit tenir compte de nombreux paramètres – dont le tempo, la métrique, le phrasé, le contexte intervallique, l'orchestration, ... – pour régler ses passages. L'influence du contexte dramatique rajoute encore une variable à l'équation :

« Il est impossible d'indiquer aux élèves, ténors ou barytons, les notes précises sur lesquelles le passage d'un registre à l'autre doit s'opérer ; cela dépend de la nature et de l'étendue de la voix, et aussi bien du sens des paroles que du dessin de la phrase musicale. ²²⁸ »

La détermination de la vocalité d'un rôle à partir de l'analyse de la partition nécessite donc une véritable archéophonie, c'est-à-dire un repérage des intentions portées par chaque son, avant de pouvoir envisager une interprétation mentale et établir un schéma synthétique de la registration « supposée ». Ce travail permet de décider des passages et des mixtes, afin d'imaginer les contours d'un rôle selon le goût d'une époque bien déterminée. On pourrait encore perfectionner la notation en instaurant, en plus de la différence de corps, un code couleur pour indiquer la puissance, la richesse de timbre, ou l'équilibre du spectre.

²²⁷ Voir Jason Christopher Vest, *Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and transformations of tenor technique in the early nineteenth century : historical and physiological considerations*, thèse d'interprétation, Everett McCorvey dir., Université du Kentucky, 2009, p. 72-78.

²²⁸ Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 38.

Cependant, dans le cadre de notre travail, nos commentaires suppléeront l'absence de ces informations sur nos schémas.

Comment analyser la registration des ténors légers à l'époque de Duprez ?

Cette analyse ne peut avoir lieu qu'en connaissant la disposition sur la portée des registres de l'interprète pour lequel la partition est écrite, ou au moins la typologie qui est la sienne. Théophile Lemaire a compilé et résumé les chapitres concernant la composition de la voix des ténors de quelques-unes des principales méthodes de chant du XIX^e siècle (voir Figure 39). Le travail de Lemaire a d'autant plus d'intérêt qu'il atténue le léger particularisme que présente chaque méthode à la marge, notamment concernant les notes limites des registres et le vocabulaire employé. Cette donnée est tout à fait négligeable en vertu de l'évolution de ces frontières au cours de la vie d'un chanteur et des variations entre des individus différents, même au sein de la même catégorie.

Voici l'étendue de la voix de ténor et la division de ses registres, d'après la méthode du Conservatoire, Crivelli, Manstein, Garaudé, Rodriguez de Ledesma, Carulli, Lablache, Catrufo, Fétis, MM. Duprez, Manuel Garcia, Panofka.

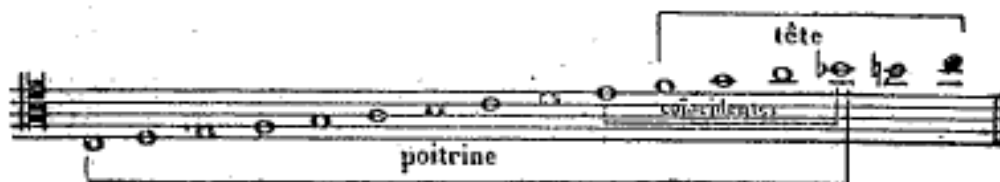


Figure 39 – Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, « Classification des voix cultivées », *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 52

Il est important de noter que la qualité de la voix mixte dépend de choix de couleur et de morphologies particulières, ainsi que de la forme du jour²²⁹. Cette information variable ne pouvant être intégrée au schéma, on prendra par convention toutes les mixtes pour de la voix de tête, et le faucet pur pour du sifflet. Ce biais est praticable, car ce qui nous importe

²²⁹ « Le chanteur peut sentir ses forces paralysées par la fatigue, et c'est alors que la voix de tête lui sera d'un précieux secours, surtout dans certains passages qui exigent de la douceur, et qui ne pourraient être rendus de poitrine sans danger » (Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 53).

prioritairement, c'est de déterminer quand le chanteur use de sa voix de poitrine ou non. Les liaisons par registres dessinent des zones de confort ainsi disposées :

Mi-Mi, ré-sib, ^{si-ut}

Le recouvrement des registres permet de situer le grand passage et, une fois les indications littéraires de Duprez (voir Figure 40) transcrites, on obtient la typologie suivante :

MI – FA# / Sol – Ré (ré) // (Mi) mi – sib / ^{si-ut}

Plus on avance dans la période, plus le grand passage se fait haut chez les ténors légers ; dans les années 1870 c'est généralement entre *sol* et *la*²³⁰. Duprez, qui enseignait aux sopranos à poitriner jusqu'à l'*ut*, et couramment au *la*, décrit et préconise avant ses confrères un passage repoussé (voir Figure 40), en mentionnant au passage les morphologies exceptionnelles de ténors légers méridionaux qui pouvaient monter encore un ton plus haut en voix de poitrine, et que l'on appelait auparavant des voix de « haute-contre ».

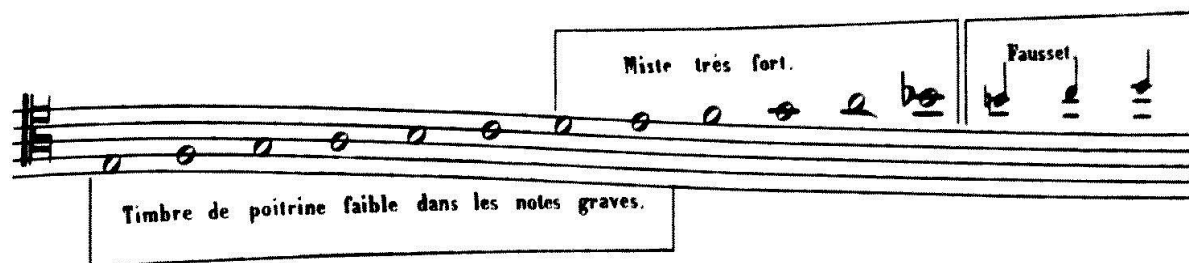


Figure 40 – Gilbert Duprez, [« L'étendue du ténor élevé »], *L'Art du chant*, Paris, Heugel, 1846, p. 3

Malgré les apparences, on retrouve une structure de tessiture assez similaire : la mixte de poitrine (mx1) a tout bonnement remplacé le faucet, qui au voisinage du grand passage était nécessairement un faucet appuyé (mx2), et l'on peut simplement écrire :

MI – SOL / Sol# – Ré# | Mib – Sib // ^{si-ré}

²³⁰ « [L'] union des registres se fait ordinairement du *sol* au *la* » (Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 53).

Du reste, Nourrit lui-même indique que les deux options sont presque équivalentes ; selon lui, une organisation plus frêle ou une tonicité temporairement en berne peuvent déterminer la conversion d'une registration vaillante en une registration « de secours » :

« Le public ne s'aperçoit de notre impuissance que lorsque nous avons la maladresse de [la] lui laisser voir, il ne faut donc risquer devant lui que ce dont nous sommes sûrs ; ainsi il te faut prendre en grâce tous les passages qui te gêneraient en force. [...] Quant au *Comte Ory* et au *Philtre*, tu peux très bien y réussir sans risquer de nuire à ta voix, car tu peux prendre de tête tous les sons élevés. ²³¹ »

À partir de cette double typologie, dont le principal registre aigu est soit mx2, soit mx1, il est possible de comprendre les choix de tonalité et la fréquence relative des notes utilisées pour écrire un rôle de ténor léger à l'époque de Gilbert Duprez. L'intérêt de la méthode est double : elle permet certes d'imaginer le son produit en parcourant une partition, mais c'est aussi réciproquement un moyen de catégoriser des voix pour lesquelles on n'a pas conservé de sources littéraires descriptives. Avec l'habitude, pour un répertoire dans lequel on a déjà « archéophonisé » un bon nombre de rôles similaires, il devient possible de deviner les caractéristiques d'une voix en repérant les systèmes d'écriture ; on peut alors déduire par l'analyse les notes les plus sonores, les zones de passage à éviter, etc., dans la voix d'un chanteur disparu. Dans le présent chapitre, c'est la comparaison de typologies qui nous intéresse. Dans la mesure où les différences sont très tranchées, et où plusieurs exemples ont déjà été donnés plus haut pour des fragments d'airs (Duprez au § 2.1b, Duchesne dans les premières pages du présent chapitre), nous n'aurons pas besoin de présenter le détail des archéophonies sommaires réalisées à l'échelle des rôles complets. Jusqu'à la fin de ce chapitre, on prendra chaque fois l'exemple de rôles emblématiques d'une typologie, en ce qu'ils correspondent assez clairement aux étendues décrites dans les traités.

Questions de méthode sur la lecture de la registration « supposée »

Si les quelques notes pour lesquelles nos archéophonies pourraient être discutées sont à la vérité négligeables devant la quantité de sons clairement enregistrés, la question du choix de

²³¹ Nourrit à M. L. P... [en troupe à Lille ?], Paris, 16 janvier 1837, Louis Quicherat, *Adolphe Nourrit*, vol. 3 Correspondance, Paris : Hachette, 1867, p. 29-30.

la source pour chaque œuvre pourrait remettre sérieusement en cause nos résultats. Évidemment, même l'interprète pour lequel elle a été écrite n'a vraisemblablement jamais chanté la partition *in extenso* telle qu'imprimée. Les coupes, transpositions, interpolations, changements, ornements et effets viennent corrompre absolument toute tentative de conclure de l'édition à la représentation. Un exemple suffira à faire comprendre le risque encouru à vouloir identifier les passages exceptionnels d'une partition avec la vocalité du créateur. *Le Comte Ory*²³², opéra co-écrit par Nourrit sur la base de la cantate de Rossini *Il Viaggio a Reims*, comporte un morceau originellement chanté par Cinti et adapté comme air d'entrée pour le ténor dans le nouvel ouvrage. Curieusement, les vocalises n'ont pas changé, alors que la voix de Cinti et celle de Nourrit n'ont pas du tout les mêmes facilités. Un exemplaire du conducteur d'orchestre²³³ ayant servi à l'occasion des exercices publics au Conservatoire le 6 mai 1853 porte au crayon une ornementation largement réécrite pour « Que les destins prospères... » (voir Figure 41).



Figure 41 – Gioacchino Rossini, *Le Comte Ory*, Paris : Troupenas, [1829], p. 273, F-Pmhb, Mc 67200 (1) © CNSMDP

Le changement du mouvement conjoint en arpège ne relève pas selon nous de la simplification (*spuntature*) mais de l'adaptation au fait que le ténor de 1828 et ses successeurs doivent changer de mécanisme²³⁴ dans le cours de la descente après l'*ut* aigu,

²³² *Le Comte Ory*, opéra en deux actes de Rossini sur un livret de Scribe et Delestre-Poirson, créé à l'Opéra le 20 août 1828.

²³³ F-Pmhb, Mc 67200 (1). Ce document provient du dépôt des classes et porte le numéro 248.

²³⁴ L'air d'entrée du comte Ory est conçu pour se chanter très doux, donc largement en m2 ou avec des mixtes très allégées, et en déguisant le timbre (tremblant, nasal, etc.) pour corroborer le costume sous lequel paraît l'acteur : « [Mario] est arrivé hardiment et a chanté d'une voix sûre et claire ce délicieux air : *Quels* [lire : Que les] *destins prospères*. Nous reprocherons à l'acteur de ne pas avoir dit cet air d'un ton plus onctueux ; il fallait

tandis que le soprano de 1825 ne connaissait pas cet écueil. Ce type d'agilité facilite le geste vocal et correspond mieux à une voix plus lourde comme celle de Nourrit²³⁵ ; il paraît plausible qu'aucun ténor du XIX^e siècle n'ait chanté la musique gravée *come scritto*, la tradition du rôle étant alors notoire. C'est apparemment par simple négligence qu'on aura conservé la mélodie du premier manuscrit, peut-être utilisé pour établir l'orchestration. S'agissant de passages ostensiblement *ad libitum*, indiqués « *col canto* », nul n'aura pensé qu'un jour on ne saurait plus prendre les libertés d'usage.

Ceci n'est qu'un exemple parmi d'autres du peu de foi qu'il faut ajouter aux partitions, manuscrites ou gravées, et il en découle que la registration « supposée » des rôles est sujette à d'énormes approximations. On n'a donc même pas cherché à s'approcher d'un texte plus précis, ce qui pour certains ouvrages dont il existe une édition critique eut été envisageable, et l'on s'est contenté d'un ensemble homogène de réductions piano-chant courantes. Il faudra donc imaginer un ensemble de chanteurs moyens, messieurs Ténor, interprétant selon les canons de leur époque et avec les outils techniques de leur génération. Il y aura de nombreuses branches à l'arbre de cette nouvelle famille Rougon-Macquart, de M. Premier-Ténor d'Opéra-Comique à M. Fort-Ténor de Province, en passant par MM. Ténor-Léger de Paris père et fils.

L'exemple du fort ténor d'opéra

Qu'est-ce qu'un fort ténor à l'époque de Duprez ? Eh bien, c'est Duprez. Ou plutôt non, c'est *l'idée* que l'on se fait de Duprez. Car déjà au plus fort de sa forme, lui-même n'était pas à la hauteur de sa légende :

« [L]es populations méridionales, habituées à rechercher par-dessus tout chez les ténors la puissance et me croyant plus fort que les autres parce que j'avais plus de réputation, s'étonnaient de ne trouver en moi rien de plus extraordinaire que dans

presque un *pianissimo* ; et puisque l'ermite a une béquille et une énorme barbe blanche, il ne peut pas avoir une voix de trente ans, soit dit en passant » (« Reprise du *comte Ory* », *Le Ménestrel*, 12 mai 1839, p. 1).

²³⁵ Le baryténor, qui passe après *la b*, se différencie du ténorino, qui passe après *si b*, car il gère moins bien le passage ; par conséquent, les compositeurs écrivent pour le premier par intervalle (*sbalza*), et non par gammes conjointes (*volate*). Voir Rodolfo Celletti, *Histoire du belcanto*, Hélène Pasquier et Roland Mancini trad., Paris : Fayard, 1987, p. 215. Selon cet auteur, Nourrit passait après *sol*.

un simple chanteur. J'entendis un jour les regrets d'un Toulousain qui m'avait cru une voix "à tout casser".²³⁶ »

Le mythe de la voix de Duprez s'attache au répertoire du ténor et propage un désir de puissance dans toutes les parties des rôles emblématiques du grand opéra :

« La difficulté de rencontrer des voix de fort ténor, telles qu'on les comprend en France, s'explique par les exigences du public, qui, depuis l'apparition du grand chanteur Duprez, s'est peu à peu persuadé que pour interpréter les rôles dramatiques de notre répertoire d'opéra : *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Juive*, et *Les Huguenots*, il faut unir à l'étendue d'une haute-contre l'ampleur d'un baryton. C'est là une erreur d'autant plus facile à rectifier que la voix d'Adolphe Nourrit, l'éminent créateur de ces différents rôles, se rapprochait plus par le timbre du ténor léger que du fort ténor.²³⁷ »

Le répertoire de Nourrit, repris par Duprez, est toujours celui que doit maîtriser un fort ténor plusieurs décennies plus tard, car il ne quitte pas l'affiche :

« N'a-t-on pas vu l'Opéra vivre dix ans de suite sur le même répertoire ? [...] Aujourd'hui encore, un artiste qui s'est donné la peine d'apprendre une demi-douzaine de rôles, et qui sait ce qu'on appelle "son répertoire" n'a plus besoin d'étudier. L'intérêt des représentations se réduit à savoir si le ténor a donné son *ut* naturel ou son *ut* dièse, si la prima donna n'a pas manqué de voix dans tel ou tel passage.²³⁸ »

Conséquence d'une musique parfaitement connue du public et de la concurrence des souvenirs que tant d'autres artistes lui ont laissé, concurrence presque comparable à celle du disque aujourd'hui, la perfection technique devient de rigueur dans l'emploi des forts ténors. Aussi, la fixation sur les aigus guette l'artiste : « C'est bien gentil à toi de m'avoir donné une foule de détails sur tes répétitions. L'histoire de ton si m'a ravi.²³⁹ », écrivait Georges Bizet à son ami ténor qui étudiait sous son père, Adolphe Bizet (l'ami en question a

²³⁶ Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Calmann Lévy, 1880, p. 163.

²³⁷ Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 32.

²³⁸ A. Lomon, « La Force d'inertie », *La France musicale*, 22 septembre 1861, p. 297.

²³⁹ Georges Bizet à Hector Gruyer, dit Guardi, Rome, 31 décembre 1858, in *La Revue de Paris*, tome 1^{er}, janvier-février 1908, p. 53.

failli créer le rôle éponyme de *Faust* de Gounod ²⁴⁰). Cette histoire de *si* nous en rappelle une autre, contée par Chabrier :

« Le trio de *Guillaume Tell* est terrible à chanter et ils sont tous comme des coqs pour s'égosiller dessus. Je ne connais rien de plus dur que tous les *si* du ténor dans le 12/8 en mi de ce morceau, admirable du reste. Du moment que Duprez les a faits, tous ont voulu les faire et y sont arrivés : et quand le ténor s'est étripé sur ce 12/8, il lui reste tout l'allegro à chanter. ²⁴¹ »

L'obsession des sommets mélodiques en force dans les rôles des ouvrages lyriques semble trouver son origine dans ce qu'un des rédacteurs du *Ménestrel* appelle « la crise des ténors en 1841 » :

« Pour quiconque suit avec attention l'histoire du drame lyrique depuis quelques années, il est évident que les destinées des théâtres reposent tout entières sur quatre ou cinq phrases, que l'on pourrait à la rigueur réduire à quatre ou cinq notes seulement. Dans la *Juive*, nous avons la *Couronne du martyr* ; dans *Robert*, les *Chevaliers de ma patrie* ; dans les *Huguenots*, *Dieu secourable*, et dans *Guillaume-Tell*, *Malheur à nos tyrans !* Maintenant, en réduisant la chose à sa plus simple expression dans l'ordre progressif, nous-avons d'abord un *la bémol*, ensuite un *la naturel*, puis enfin un *si bémol*. ²⁴² »

Nous retrouvons des propos semblables sous d'autres plumes ²⁴³. Meyerbeer, connu pour guetter le moment opportun et surtout les voix *ad hoc* avant d'autoriser la création de ses ouvrages, note en détail dans son journal les capacités de chaque sujet lorsqu'il va les écouter :

²⁴⁰ Voir Hervé Lacombe, *Georges Bizet*, Paris : Fayard, 2000, p. 41.

²⁴¹ Emmanuel Chabrier à Georges Costallat, Wimereux, 9 août 1887, in Roger Delage et Frans Durif éd., *Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 422.

²⁴² Jules Lovy, « Du si bémol considéré sous le rapport musical et philosophique », *Le Ménestrel*, 25 juillet 1841, p. 2.

²⁴³ « Oui, c'est aux divers endroits si scabreux des grandes partitions du répertoire actuel que l'on doit imputer la chute d'une infinité de ténors, doués de qualités excellentes, car au point où en est l'éducation du public à l'heure d'aujourd'hui, le goût, le sentiment, l'esprit et le savoir ne le touchent que faiblement. *Malheur à nos tyrans*, la *Couronne du martyr*, *Dieu secourable*, *Arrachons Guillaume à ses coups* ; etc. ; voilà les grands effets qui l'intéressent et auxquels il accorde ses préférences. Un ténor nouveau arrive-t-il pour chanter sur nos théâtres les rôles d'Arnold, d'Éléazar et de Raoul, on l'écoute, on lui tient compte à la rigueur de certains avantages ; on applaudit même sa voix et son style, quand l'une et l'autre se recommandent par leur mérite ; seulement, si dans le courant du rôle il a le malheur de manquer une de ces notes culminantes, espèces de traquenards, où le public l'attend avec une anxiété fiévreuse et le guette comme une proie, alors, eût-il chanté comme Duprez et Rubini, le ténor dramatique n'a plus qu'une chose à faire, plier bagage et chercher une assemblée plus clémentine. Vocalement parlant, c'est un homme mort » (G. Bénédict, « Des voix et du diapason », *Le Ménestrel*, 8 juillet 1860, p. 250).

« Dans la soirée, j'allai voir un bout de *L'Étoile du Nord* à l'Opéra-Comique, et un peu de *Guillaume Tell* à l'Opéra, pour entendre le nouveau ténor Renard. Sa voix est d'une grande puissance, surtout dans les cordes aiguës *sol, la, sib, si, ut*, mais ne lui permet pas de chanter *dolce*, du moins pour l'instant. ²⁴⁴ »

Le rusé compositeur n'est pas pressé. Déjà pour créer *Le Prophète* avec Roger, il avait patiemment attendu son heure :

« Dimanche dernier, M. K... réunissait dans sa belle campagne de Versailles plusieurs journalistes, Meyerbeer et Roger : une audition improvisée s'en est suivie ; le maître s'est placé au piano et le jeune ténor de l'Opéra-Comique a tour à tour interprété plusieurs morceaux du *Dernier Roi de Juda*, de *Robert* et des *Huguenots* ; Meyerbeer a paru singulièrement satisfait de la méthode et du chant de Roger ; il l'a chaudement félicité de sa magnifique voix ainsi que de son excellent sentiment dramatique. La romance *Plus blanche que la blanche Hermine...* et la Sicilienne de *Robert* ont montré le talent de Roger sous deux aspects différents et qui lui ont été également favorables ; entre autres effets, il y a eu dans la Sicilienne un trille à pleine poitrine dont le maestro a été véritablement émerveillé. En entendant retentir cette voix si pure, si pleine, si vibrante et si sympathique, chacun des auditeurs se demandait comment notre première scène lyrique ne s'était pas encore emparée de Roger. ²⁴⁵ »

Voici le résultat de la lecture en registration supposée du rôle de Gérard dans la *Reine de Chypre* d'Halévy ²⁴⁶, création de Duprez en 1841 :

Mib – SOLb / (RE, Fa) Solb₂ – Solb₃ **Lab** (Sol - Sib, lab) // (fa) solb₃ – sib₃ / (lab) sib – réb

À première vue, notamment au regard des cadences à contre-ré bémol, la différence n'est pas frappante entre ce rôle et celui de Riccardo dans *Le Guitarrero* du même compositeur, créé la même année par Roger à l'Opéra-Comique. Ces notes, qui correspondent à des effets de douceur en faucet, ne sont rendues optionnelles que par la convention habituelle du

²⁴⁴ « Unfortunately, did not work. Visit from Heugel. In the evening I went to part of *L'Étoile du Nord* in the Opera-Comique, and to some of *Guillaume Tell* in the Opéra, in order to hear the new tenor Renard. His voice possesses great puissance, especially in the high register G , A, B, H, C, but cannot sing dolce, at least not at the moment. » (Giacomo Meyerbeer, lundi 10 août 1857, *The diaries of Giacomo Meyerbeer. Volume 4, The last years, 1857-1864*, Robert Letellier éd, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 40).

²⁴⁵ « Bulletin dramatique », *Le Ménestrel*, 12 octobre 1845, p. 4.

²⁴⁶ *La Reine de Chypre*, grand opéra de Fromental Halévy sur un livret de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, créé à l'Opéra le 22 décembre 1841.

point d'orgue ²⁴⁷. Mais dans les éditions ultérieures, on trouve des solutions de facilité pour une majorité d'aigus soutenus ²⁴⁸. Il n'en demeure pas moins que les éclats sur *sol* bémol, *sol* et même *la* bémol sont très nombreux et longs (nous notons cette particularité en gras sur le schéma) : En chantant plus vaillant, il est probable qu'une bonne partie des excursions dans l'aigu soient également escamotées. On se rapproche alors du ténor grave décrit par le ténor Isidore Milhès :

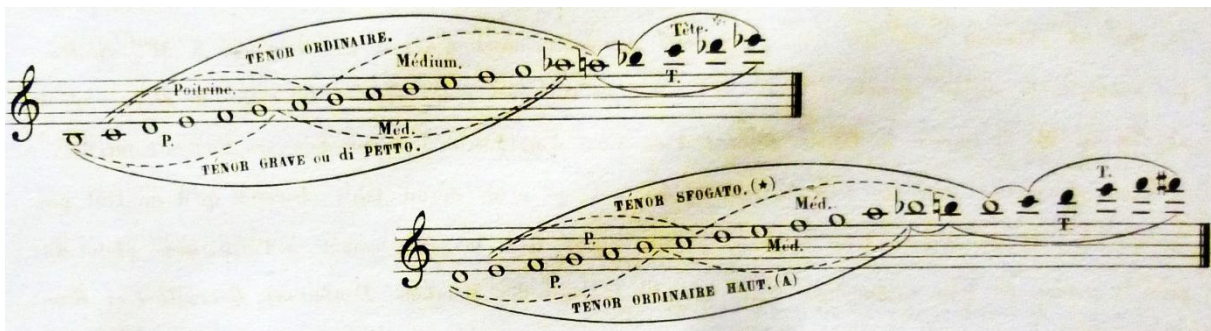


Figure 42 – Isidore Milhès, *Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854, p. 6

Puisqu'il suffit de réarranger la partition à la marge pour tenir la partie de Gérard en véritable ténor de force, nous nous trouvons face à une limite de notre méthode : il faut reconnaître l'impossibilité de constater une évolution sans disposer d'une série de partitions annotées à des époques très précises – circonstance qui nous paraît peu probable. Conséquence logique de notre premier constat, la lecture des rôles de 1^{er} ténor d'opéra dans les créations des années suivantes ne fait que confirmer l'abandon progressif des aigus légers, mais sans donner d'information nouvelle sur l'évolution de la typologie, du moins au stade d'analyse auquel nous en sommes resté. L'étude de la fréquence des notes montrerait peut-être une tendance à privilégier certaines zones de la voix, mais il faudrait pour cela traiter un grand nombre de partition pour éviter de tomber dans l'archéophonie d'un chanteur en particulier. Don Carlos, création de Morère dans l'opéra éponyme de Verdi ²⁴⁹, paraît taillé à peu près sur le même modèle qu'un Gérard privé de l'usage courant de la voix de tête :

²⁴⁷ Voir par exemple Fromental Halévy, *La Reine de Chypre*, Paris : Schlesinger, 1841, p. 15 et 247.

²⁴⁸ Voir Fromental Halévy, *La Reine de Chypre*, Paris : Tallandier, [avant 1903] (voir l'encart publicitaire « Révolution dans l'édition musicale » in Jules Lermina, *Dix mille lieues sans le vouloir*, Paris : Tallandier, 1903, n.p.).

²⁴⁹ *Don Carlos*, grand opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi sur un livret de Joseph Méry et Camille du Locle, créé le 11 mars 1867 à l'Opéra de Paris.

Mib, MI, FA / (Mi) Sol₂ – Fa₃ **Lab** (Sol#, la) // (mi) fa₃ – sib₃

Il convient donc de s'intéresser à un emploi moins stable si l'on veut que notre méthode soit pleinement opérante. Déplaçons nos valises à l'Opéra-Comique, et auscultons plutôt les ténors légers.

b) Ténor léger d'opéra-comique, un emploi en mutation

Puisque tout ouvrage à succès se trouve automatiquement repris par de nombreuses troupes dans les départements, la création parisienne est pour nous un baromètre de l'évolution technique. Il ne faut pas oublier que tout cela est le fait d'un petit nombre d'individus, comme on peut le constater sur le tableau partiel des ténors créateurs de rôles de 1^{ers} et 2^{ds} plans à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique entre 1837 et 1871 (voir les annexes 3a, 3b et 3c). Au cours de la période, les phases de carrière semblent de plus en plus courtes (Ponchard père et Elleviou passent plus de vingt ans à l'Opéra-Comique, contre dix pour Roger et Achard) ; le *turn-over* s'accélérait et les générations se resserrant, la succession des artistes devient plus fréquente que le changement de mode ; par conséquent, la notion de répertoire se densifie, et avec elle les comparaisons, qui ne sont plus le fait d'une passation mais deviennent un aspect continu de l'évaluation d'un artiste. De fait, les critiques pensent moins en termes d'emploi qui évolue que de typologie souhaitée²⁵⁰. On passe graduellement d'une œuvre-acteur évoluant peu durant toute sa carrière et dont il faut accepter la mutation à son départ, à une œuvre-partition qui attend un chanteur dans la bonne phase de sa carrière pour la défendre, en se dirigeant vers l'œuvre-interprétation totalement ponctuelle, qui ne sera possible qu'après l'avènement de l'enregistrement²⁵¹. Nous avons sélectionné trois rôles importants, trois exemples emblématiques témoignant de l'écriture vocale de compositeurs majeurs, d'esthétiques et de générations différentes. Implicitement, nous allons tracer une évolution linéaire, mais la réalité était plutôt faite de pratiques parallèles que nous montrerons ensuite.

²⁵⁰ Ce que corrobore pour l'Opéra et l'Opéra-Comique la série des tableaux de troupe présentée par Kimberly White, *The Cantatrice and the profession of singing*, op. cit., p. 131-136.

²⁵¹ Voir Hervé Lacombe, *Géographie de l'opéra au xx^e siècle*, Paris : Fayard, 2007, p. 104.

Le Bijou perdu (1853)

Il s'agit d'un opéra-comique en trois actes, paroles de Leuven et Desforges, musique d'Adolphe Adam, représenté pour la première fois le 6 octobre 1853 au Théâtre-Lyrique. « L'action se passe sous Louis XV [et tourne autour du] Marquis d'Angennes, jeune séducteur à la mode.²⁵² » Un rapide survol de la partition permet de se convaincre que D'Angennes est un ténor rossinien, dans la tradition de Boieldieu et Hérold (voir par exemple les phrases cadentielles à la fin de l'air du 2^e acte Figure 43).



Figure 43 – Adolphe Adam, *Le Bijou perdu*, Paris : Benacci-Peschier, [1853], p. 98, montage

Acte II, scène 1, justement, on répète un prétendu air de *Castor et Pollux* de Rameau ; le décor figure un riche salon Louis XV (tapis sur la scène). Les mises en scènes conservées à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris sont frappantes par l'opposition action réglée / chant libre :

« Au lever du rideau, le Marquis en robe de chambre est assis sur le canapé [...] Le Marquis se lève pour chanter son solo et vient à l'avant-scène puis vient se rasseoir à la reprise du chœur, après lequel et avant l'air les domestiques sortent [...].

AIR

Chanter l'air à volonté pour la place. Après l'air, il vient se rasseoir sur le canapé près de la toilette. Il examine les lettres.²⁵³ »

La registration supposée permet d'établir une typologie qui servira de référence de départ pour l'évolution de l'emploi :

²⁵² Jules Lovy, « Théâtre lyrique », *Le Ménestrel*, 9 octobre 1853, p. 1.

²⁵³ F-Pbh, fonds de l'association de la Régie théâtrale, B 20 (I), p. 14-15.

MI / (Fa) Fa \sharp_2 – Fa $_3$ (Sol, la) // (fa) sol $_3$ – ut $_4$ / ré

***Philémon et Baucis* (1860)**

Il s'agit d'un opéra-comique en trois actes²⁵⁴, paroles de Jules Barbier et Michel Carré, musique de Charles Gounod, représenté pour la première fois le 18 février 1860 au Théâtre-Lyrique. Certains passages de la partition illustrent une vocalité très proche de celle de D'Angennes (voir la fin du duo d'entrée Figure 44).



Figure 44 – Charles Gounod, *Philémon et Baucis*, Paris : Choudens, 1876, p. 15

Le rôle de Philémon semble très belcantiste par sa souplesse mais il s'avère plus aigu, et donc plus lourd, dans les passages syllabiques de tempo modéré – par opposition au ténor d'opérette des *Bavards* d'Offenbach, par exemple. C'est d'ailleurs Baucis qui fait toutes les diminutions ornementales dans le finale.

D'après l'un des comptes rendus de la création, le duo d'entrée était assez chorégraphié, avec des jeux typés : « Dans un duo de demi-caractère, plein de bonhomie, d'effusion, d'élan contenus, de doux et chastes entrelacements, les deux vieillards célèbrent leur tendresse et ce bonheur ineffable qui ont résisté aux ans et aux rides.²⁵⁵ » La mise en scène conservée indique notamment les positions des acteurs sur la scène, en inscrivant régulièrement le nom des personnages de gauche à droite sur la page selon leur ordre de cour à jardin ; tous les déplacements sont décrits comme vus de la salle :

« Sur les premières mesures du duo, Philémon s'appuyant sur une canne à bec qu'il tient dans la main gauche et donnant le bras droit à Baucis entre par le n°1 en J, en

²⁵⁴ Il existe deux autres versions de *Philémon et Baucis*, toutes deux en deux actes. L'ouvrage devait être créé ainsi à Baden-Baden en 1859 et il fut remanié par Charles Gounod, en vue des représentations de 1876 à l'Opéra-Comique.

²⁵⁵ Joseph D'Ortigue, « Théâtre-Lyrique. *Philémon et Baucis* », *Le Ménestrel*, 26 février 1860, p. 98.

trotinant et un peu courbé, ils sont très vieux tous deux, et ont la voix tremblotante, ils viennent attaquer le duo à l'avant-scène.

Baucis – Philémon

Amener le jour complètement après le premier ensemble. Ils se quittent le bras lorsque Philémon dit la danse n'est plus de votre âge. Philémon s'éloigne vers la droite en disant : quand nos beaux jours surpris la fuite et Baucis auprès de Philémon en disant ; on aime encore quand on est vieux. Ensemble en se tenant la main. Ils reviennent bras dessus, bras dessous en se promenant vers la gauche sur les mots : autrefois j'étais comme elle, s'arrêter un instant à la gauche du public, puis revenir au milieu pour le dernier ensemble, se séparer pour la première partie de l'ensemble, se réunir pour la dernière.

Baucis, Philémon ²⁵⁶ »

Malheureusement, on ne trouve aucune information sur le ténor qui créa Philémon dans les usuels, et nous avons dû nous en remettre à la presse d'époque pour apprendre que « Fromant a[vait] une voix de ténor vibrante, d'un timbre flatteur et sympathique. ²⁵⁷ » Lorsqu'il débute dans *La Reine Topaze* ²⁵⁸ en 1857, c'était, d'après Albert Soubies ²⁵⁹, un véritable ténorino, c'est-à-dire un ténor léger à l'ancienne. En 1878, il tient le rôle de Mercutio dans *Les Amants de Vérone* d'Ivry donné en première audition salle Ventadour, et « sa voix paraît avoir gagné ²⁶⁰ ». Est-ce à dire que son organe s'est développé « naturellement » avec l'âge, ou peut-on imaginer que le chanteur ait travaillé sa voix pour gagner en puissance ? En tout cas, sa collaboration avec Gounod présente une occasion d'esquisser la démarche. Nous devons introduire une nouvelle convention dans notre notation pour bien rendre l'innovation majeure que présente à nos yeux le rôle de Philémon :

RE / Mi₂ – Mi₃ **Fa#** (Fa#, sol) // (ré#) fa₃ – si₃ / ut ?

²⁵⁶ F-Pbh, P 21 (I) Micheau, n.p. ; il s'agit de la version en deux actes à l'Opéra-Comique avec Nicot en 1876, mais seuls les chœurs ayant vraiment changé, nous avons estimé que ce document reflétait probablement une tradition de 1860.

²⁵⁷ Joseph D'Ortigue, « Théâtre-Lyrique. *Philémon et Baucis* », *Le Ménestrel*, 26 février 1860, p. 99.

²⁵⁸ *La Reine Topaze*, opéra-comique en trois actes de Victor Massé sur un livret de Lockroy et Battu, créé le 17 décembre 1856 au Théâtre-Lyrique. Les variations sur le thème du *Carnaval de Venise* sont encore célèbres.

²⁵⁹ Voir Albert Soubies, « Histoire du Théâtre-Lyrique », *Le Ménestrel*, 5 février 1899, p. 42.

²⁶⁰ Henri Moreno, « Semaine Théâtrale », *Le Ménestrel*, 20 octobre 1878, p. 378.

Cette note en gras fait référence à un éclat de voix vaillant absolument imposé par l'écriture musicale et la situation dramaturgique (voir Figure 45).



Figure 45 – Charles Gounod, *Philémon et Baucis*, Paris : Choudens, 1876, p. 84

Dans la mise en scène, ce passage correspond à un moment bien précis, souligné pour que le jeu se cale parfaitement sur la musique : « Baucis présente le miroir à Philémon qui se regarde et dit, après un moment d'hésitation Baucis ils tombent dans les bras l'un de l'autre vois-je le maître des Dieux, c'est Jupiter lui-même²⁶¹ ». L'émergence de passages plus vaillants dans l'aigu est-il le signe d'innovations techniques ? Logiquement, ce *fortissimo* implique l'usage du timbre sombre, c'est-à-dire d'un degré de couverture inhabituel pour le ténor léger. Pour bien saisir toute la nouveauté du procédé, il faut le comparer avec l'apparition de la Dame blanche dans le finale du 3^e acte de l'opéra-comique de Boieldieu (voir Figure 46).

²⁶¹ F-Pbh, P 21 (I) Micheau, n.p..

The image shows a page from a musical score for the opera *La Dame Blanche*. It features nine staves of vocal parts, all of which are singing the word "Ciel!". The parts are for Jenny, Marg., Georges, Dixon, Gaveston, Mac-Irtqn, Soprani, Tenors, and Basses. The notation includes various musical markings such as *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *ritard.* (ritardando), and *dolce.* (dolce). The bottom staff shows the piano accompaniment with markings like *dimin.*, *p* (piano), and *sfz.* (sforzando).

Figure 46 – Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, nouvelle édition reconstituée d’après la partition d’orchestre et les représentations de l’Opéra-Comique et réduite pour le piano par Paul Puget, Paris : Choudens, [c.1900, daté d’après le cotation A.C. 12 457], p. 353

Après un *sforzando* sur « Ciel ! » avec chœur, le ténor attaque une grande phrase chantante. Il n’exprime pas lui-même par sa voix le choc mais reste entièrement dans son emploi vocal et sa couleur de grâce, laissant à l’accompagnement le soin d’exprimer le côté mélodramatique de l’action.

Robinson Crusoé (1867)

Il s’agit d’un opéra-comique en trois actes, paroles d’Eugène Cormon et Hector Crémieux, musique de Jacques Offenbach, créé le 23 novembre 1867 à l’Opéra-Comique. Le héros éponyme s’arme d’une vraie vaillance de ténor léger, faisant fréquemment entendre dans l’aigu un texte qui ne sera pas répété, et concluant son grand air par des notes tenues en force, toujours dans un caractère très syllabique (voir Figure 47).



Figure 47 – Jacques Offenbach, *Robinson Crusoé*, Paris : Brandus, 1868, p. 145, montage

Par ailleurs, il est hyperactif tout au long de cet air, parcourant les décors praticables et manipulant des accessoires – ce qui nécessite pour le régisseur le recours à un système de lettres, afin d’identifier clairement les éléments de la scénographie par rapport à un croquis d’implantation :

« Après avoir laissé son parasol (il ne se ferme pas) derrière le rocher 5, il s’avance tristement et s’appuyant sur son fusil il attaque le récit.

AIR : (*Au seul bruit de mes pas*)

Oui, voilà mes sujets qui s’envolent soudain. Il va poser son fusil près du bambou M, se débarrasse de sa coiffure, qu’il jette près du parasol et revient peu à peu sur l’avant-scène, après avoir contemplé l’entrée de son habitation 6. *Salut, chaumière, etc., etc.* Puis il se débarrasse peu à peu de ses pistolets, qu’il pose à l’arrière sur le bateau qu’il se construit puis de sa cognée : *O ma cognée, espoir libérateur*, qu’il laisse à la pointe. – À la phrase *Le travail est béni, et bénie aussi la prière*, il se débarrasse de sa veste en peau de chèvre qu’il laisse également sur le bateau, pose le pied droit sur l’avant du bateau, et contemple son ouvrage. Il revient en scène à : *Ce bonheur si doux que j’ai pu méconnaître, etc. etc.* Fin de l’air. ²⁶² »

Robinson repousse les limites de l’éclat de voix un ton au-dessus de Philémon, mais n’utilise plus le registre suraigu :

Mib – FA / (Mi) Sol₂ – Fa₃ **Lab** (Sol#, la) // (mi) fa₃ – sib₃

Le moment paroxystique se transforme en un cri presque réaliste (voir Figure 48).

²⁶² F-Pbh, R 25 (I) Mise en scène de E. Mocker par Palianti, exemplaire de Cormon, p. 8.



Figure 48 – Jacques Offenbach, *Robinson Crusoé*, Paris : Brandus, 1868, p. 145

L'enrouement passager de Montaubry le jour de la création empêcha malheureusement les critiques de rendre compte de ce rôle du point de vue de l'écriture vocale ²⁶³.

Trois itinéraires

Il est temps de reprendre la question de l'évolution du goût à l'échelle d'individus. Comment ont-ils mené leur carrière alors que l'emploi dans lequel ils exerçaient leur profession a évolué ?

➤ Gustave-François Vitras, dit Sujol (1825-1890)

Né à la Nouvelle-Orléans, Sujol arrive à Paris avec un accent provincial prononcé ²⁶⁴. Entre 1848 et 1851, il est élève au Conservatoire ²⁶⁵. Il en sort prématurément à 26 ans pour accepter un engagement à Toulouse ²⁶⁶, renonçant du même coup à débiter à l'Opéra-Comique. S'il était entré dans la classe de Duprez avec un volume de voix jugé suffisant ²⁶⁷, le

²⁶³ Gustave Bertrand, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 1^{er} décembre 1867, p. 3.

²⁶⁴ Responsable de la classe d'opéra, Michelot prévient le jury avant l'examen du 20 juin 1849 que « son accent méridional disparaît de jour en jour dans le chant seulement mais il est en retard dans l'action » (F-Pan, AJ/37/268*, fol. 88r).

²⁶⁵ On peut suivre le cursus de Sujol dans les classes d'Elie (maintien théâtral), de Morin (lecture à haute voix), de Grisière (escrime) et de Potier (étude des rôles) grâce aux tableaux F-Pan, AJ/37/153(7)* jusqu'à 154(3)* ; en 1849, ayant obtenu un 2^d prix d'opéra-comique et un accessit d'opéra, il rentre pensionnaire et étudie le clavier avec Pasdeloup.

²⁶⁶ Voir l'état nominatif des mutations survenues parmi les élèves pendant le 3^e trimestre 1851, F-Pan, F/21/1290.

²⁶⁷ Le 7 janvier 1848, pendant l'examen des aspirants, Auber note sur son registre à propos de Sujol : « assez de voix » (F-Pan, AJ/37/210).

peu d'évolution de son organe donne rapidement des inquiétudes à ses professeurs ²⁶⁸. C'est finalement par son intelligence musicale que Sujol triomphe de sa typologie ingrate ²⁶⁹. Il est très souvent absent aux classes ²⁷⁰, ce qui permet d'imaginer qu'il enseigne ou chante pour gagner sa vie en parallèle de sa formation. L'année 1853 marque un bref retour à Paris avec *Le Barbier de Séville* et *Le Colin-Maillard* au Théâtre-Lyrique. On le retrouve ensuite en troupe à Liège, Nantes, Bordeaux, Marseille, Anvers, Amiens, Nîmes, Lyon, le Havre, au Déjazet, au Beaumarchais, à Liège à nouveau en 1874, puis à Rouen ²⁷¹. Il tient les rôles de Chapelou, D'Angennes...

À la suite d'un dernier succès dans *Le Droit du seigneur* de Levasseur aux Fantaisies Parisiennes en 1878, il quitte subitement la carrière du chant. Ayant toujours conservé une petite voix bien adaptée à l'ancien répertoire, Sujol s'efface tout naturellement lorsqu'on ne cherche plus de ténor léger à l'ancienne, et se consacre alors au théâtre. Il termine sa carrière comme « financier » à l'Odéon, où il joue *Le Malade imaginaire*, la *Partie de chasse d'Henri IV*, ... ²⁷². Son fils, ténor également, devient professeur au Conservatoire ²⁷³.

➤ Achille Félix Montaubry (1826-1898)

Son frère aîné l'avait précédé à Paris pour y étudier le violon et y conquérir la place de chef d'orchestre au théâtre du Vaudeville ²⁷⁴. Élève au Conservatoire en violoncelle dès 1842, puis admis en chant en décembre 1844 ²⁷⁵, Montaubry étudie dans la classe de Panseron. Sans avoir obtenu le prix, il la quitte à l'âge de 20 ans pour aller débiter

²⁶⁸ Le 5 juillet 1848, durant l'examen de la classe de chant de Duprez, Auber note : « bonnes intentions mais voix faible » (F-Pan, AJ/37/210). Avant celui du 9 avril 1849, son professeur indique : « Intelligent mais moyens bien restreints » (F-Pan, AJ/37/268*, fol. 4r). Moreau-Sainti, qui enseigne l'opéra-comique écrit pour la même session : « Des qualités mais un malheureux organe » (F-Pan, AJ/37/268*, fol. 13r).

²⁶⁹ Moreau-Sainti prédit, avant l'examen du 20 juin 1849 : « Malgré un organe défectueux dont je ne désespère pas de le corriger il réussira, je pense, car il a une intelligence remarquable, de la chaleur et de l'expression » (F-Pan, AJ/37/268*, fol. 83r).

²⁷⁰ Voir par exemple les remarques de Duprez au printemps 1850 : « Je ne l'entends et ne le vois que fort rarement » (F-Pan, AJ/37/269*, fol. 3r) ou « A peu suivi la classe durant mon absence » (F-Pan, AJ/37/269*, fol. 72r).

²⁷¹ Voir Constant Pierre, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 855.

²⁷² Voir Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*, Genève : Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912, vol. 2, p. 649-650.

²⁷³ Voir Henri Heugel, « Soirées et concerts », *Le Ménestrel*, 17 juin 1906, p. 188.

²⁷⁴ Voir Arthur Pougin, *Biographie universelle des musiciens... supplément et complément*, Paris : Firmin-Didot, 1880, tome 2, p. 233.

²⁷⁵ Voir F-Pan, AJ/37/153(3)*.

directement à l'Opéra-Comique²⁷⁶. Finalement, il passera les années 1846 à 1858 successivement dans les troupes de la Nouvelle-Orléans (2 saisons), Lille, Bruxelles, La Haye, Strasbourg, Marseille, Bordeaux. Fort de sa réputation, il parvient à décrocher un contrat de 5 ans à l'Opéra-Comique, à raison de 40 000 francs par an. Il y joue les rôles de Chapelou, Zampa, Fra Diavolo... et crée notamment ceux de Bénédicte²⁷⁷, Nouredin²⁷⁸, Kernoisan²⁷⁹, et Robinson. À partir de 1868, il se tourne vers l'enseignement, rachète les Folies-Marigny, compose. Il chante encore *Orphée aux Enfers* à la Gaieté en 1873, avant de prendre la direction d'un théâtre en province, puis est nommé professeur à Angers et Nantes²⁸⁰.

Montaubry est au meilleur niveau de sa profession, et il contribue à faire évoluer son emploi. L'âge venant, il se consacre au monde lyrique d'une autre façon.

➤ Léon Achard (1831-1905)

Achard est admis au Conservatoire en octobre 1851 chez Bordogni, et rayé trois ans plus tard sans récompense, pour avoir débuté au Théâtre-Lyrique en violation du règlement²⁸¹. Il joue notamment sur cette scène *Le Barbier de Séville*, puis rejoint la troupe de Lyon. À compter de 1862, il tient en partage puis en chef les rôles de Georges Brown, Wilhelm Meister, etc., à l'Opéra-Comique. Achard évolue donc avec son emploi jusqu'à *Mignon* d'Ambroise Thomas, puis débute carrément à l'Opéra en 1873 :

« On appréhendait beaucoup cette hardie tentative de Léon Achard [...]. Sa voix [...] a trouvé dans les grandes lignes de la musique de Meyerbeer une ampleur inattendue. La phrase est large et l'on dirait que les conseils de Duprez ont passé par là. Bref, favorablement accueilli au septuor du duel, Léon Achard a conquis tous les suffrages au quatrième acte. M. Halanzier a découvert un vrai Raoul en qui le plus clairvoyant des Leverrier lyriques n'aurait vu qu'un agréable Raimbaud [...].²⁸² »

²⁷⁶ Voir l'état nominatif des mutations survenues parmi les élèves pendant le 4^e trimestre 1846, F-Pan, F/21/1290.

²⁷⁷ *Béatrice et Bénédicte*, opéra-comique en deux actes d'Hector Berlioz créé à Baden-Baden le 9 août 1862.

²⁷⁸ *Lalla-Roukh*, opéra-comique français en deux actes de Félicien David, sur un livret de Michel Carré et Hippolyte Lucas, créé le 12 mai 1862 à l'Opéra-Comique.

²⁷⁹ *Le Voyage en Chine*, opéra-comique en trois actes de François Bazin sur un livret d'Eugène Labiche et Alfred Delacour, créé à l'Opéra-Comique le 9 décembre 1865.

²⁸⁰ Voir Arthur Pougin, « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 9 octobre 1898, p. 327.

²⁸¹ Voir F-Pan, AJ/37/155 (1)*.

²⁸² Henri Moreno [alias Jacques-Léopold Heugel], « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 23 mars 1873, p. 131.

D'autres sources confirment qu'en effet, Achard a travaillé avec le maître ²⁸³. Ces conseils, parmi d'autres, lui auront permis d'effectuer une mue spectaculaire en passant lui aussi du ténor de grâce au ténor de force. Achard transmettra plus tard ce qu'il a reçu en enseignant l'opéra-comique au Conservatoire de 1887 à 1901 ²⁸⁴.

Pour résumer notre étude du ténor léger du *Bijou perdu* (1853) à *Robinson Crusoé* (1867), nous pourrions l'intituler « à l'époque de Léon Achard », ce chanteur jouant l'opéra-comique en France de 1854 à 1873, voire « à l'époque d'Achard et Montaubry », pour bien faire sentir comme la centralisation des créations fait peser sur des individualités les évolutions des emplois. Des innovations dans la technique vocale et les pratiques de jeu s'expliquent en partie par l'opportunité d'écrire de nouvelles pièces pour des individus exceptionnels. Leurs capacités à cumuler les anciennes vocalités « rossiniennes » à la Hérold et Adam, avec des vocalités plus vaillantes entraîne une véritable faillite du système des emplois. Tous les chanteurs forment alors le désir d'incarner des 1^{ers} rôles, et bientôt commenceront à s'affaiblir les dernières survivances des utilités typées.

²⁸³ « Aussitôt le départ de Faure, le ténor Achard s'essayera dans le rôle de Raoul des *Huguenots*, qu'il travaille en ce moment avec Duprez. » (« Nouvelles », *Le Ménestrel*, 2 mars 1873, p. 109).

²⁸⁴ Achard reprend la classe de Mockler, admis à la retraite, puis va jusqu'à la limite d'âge (voir F-Pan, AJ/37/66).

Conclusion – Un ténor romantique ?

Nous avons approché un même objet avec deux méthodes successivement. L'interprétation d'une même partition par des générations d'artistes, d'une part, et l'analyse de la vocalité exigée par une série de rôles nouveaux jalonnant la période, d'autre part, conduisent aux mêmes conclusions : entre 1840 et 1870 environ, l'emploi des ténors légers passe graduellement du domaine du ténor de grâce à celui du ténor de force. Est-ce une typologie vocale qui disparaît, sous l'influence de nouvelles méthodes de formation de la voix, ou est-ce un emploi qui est redistribué dans la troupe, sous l'influence d'une nouvelle esthétique lyrique ? Il y a des précédents. Dans les années 1840, le baryton à faucet a déjà disparu de l'opéra, et les 1^{ers} rôles de baryton du XVIII^e siècle sont couramment redistribués à des ténors lors des reprises de Grétry, Monsigny, etc., car cette voix paraît mieux correspondre alors à l'idée du héros romantique ²⁸⁵. L'avènement du ténor comme centre du drame, coïncidant avec les grandes créations de Nourrit ²⁸⁶ qui seront reprises tout le siècle, initie en même temps un processus de fusion des différents types de ténor, et un tri entre les chanteurs les qui pourront s'approcher du nouvel idéal et ceux qui devront se cantonner aux emplois typés ²⁸⁷ et aux seconds plans. La pression de plus en plus forte pour diriger sa carrière vers l'opéra et sa technique vers la vocalité opératique produit une mutation irréparable, fatale pour le baryténor comme pour le ténorino : la quête de l'homogénéité. Cette perspective quasi apocalyptique, en tout cas pour le monde lyrique qu'il a connu, fait s'arracher les cheveux de sa tête à un ténor comme Marié :

« La réforme *timbrale* est-elle bien nécessaire, même dans le cas où elle pourrait être obtenue sans danger ? Ne serait-il pas préférable de tirer un bon parti d'un organe nasal ou guttural, en tâchant simplement de le rendre agréable d'une manière ou d'une autre ? *Nourrit* [...] chantait du nez et de la gorge ; *Baroilhet* [...] chantait du nez et des joues ; les Italiens, (à commencer par *Mario* [...]) chantent

²⁸⁵ Voir par exemple les aménagements pratiqué par Adolphe Adam dans *Le Déserteur* (Paris : Heugel, 1843).

²⁸⁶ Bara voit en Nourrit une « transition fascinante entre une forme de néo-classique et le chant romantique » (Olivier Bara, « Le haute-contre en question : significations socioculturelles d'une crise vocale en France autour de 1830 », *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen et Kai Wessel dir., Mainz : Schott, 2012, p. 141), suivant en cela Giorgio Appolonia (*Le Voci di Rossini*, Torino, 1992, p. 311).

²⁸⁷ Le ténor comique lui-même conquiert peu à peu une vocalité plus « noble », ainsi que le compositeur-chanteur Hervé le vante au directeur de l'Eldorado : « Je vous recommande un brave garçon qui chante les ténors comiques, mais dans la demi-teinte » (Hervé à Renard, 15 novembre 1891, BnF, ADS, 4°-MRO-304).

tous du nez et de la gorge [...]. D'ailleurs, si tous les timbres se ressemblaient, quelle monotonie pour l'auditoire ! ²⁸⁸ »

Il faut donc réviser notre chronologie pour tenir compte de la lente décadence du bel canto français, encore défendu par la génération de Roger, Stockhausen et Faure. Duprez n'est pas tant l'initiateur d'une rupture technique que la manière dont il a été écouté est le signal d'une fracture esthétique, d'une mutation du ténor romantique, précipiter la chute des anciens codes expressifs aussi irrémédiablement que le péché originel éloigne le chrétien du paradis perdu. C'est en même temps un pas décisif vers une technique internationale, fondée sur des critères physiologiques, détachée des emplois, primant sur la théâtralité, privilégiant le son à l'ornementation et reléguant l'improvisation au rang de préparation inaboutie :

« Duprez marque l'entrée dans l'ère du chant véhément, offrant une nouvelle représentation sonore et gestuelle de la vaillance. Une reconfiguration du ténor et du héros lyrique naît alors. Le chant délicat et agile de Ponchard, héritier d'Elleviou, les points d'orgue exhibitionnistes et les aigus "trompetants" de Chollet, successeur de Martin, à l'Opéra-Comique, le phrasé souple, l'accentuation éloquente et la patine angélique de Nourrit à l'Opéra (et de Rubini au Théâtre-Italien) sont balayés par l'incarnation vocale saisissante de l'héroïsme romantique par Duprez. ²⁸⁹ ».

Pour parler plus clairement à l'audiophile moderne pouvant circuler dans plus d'un siècle d'enregistrements sonores, disons que, si, à partir de 1837, les premières pointes de vaillance font souvent pousser des cris d'orfraie aux critiques et aux musiciens les plus attachés à la tradition, le temps victorieux des stentors comme Enrico Caruso, César Vezzani ou Tony Poncet n'est pas venu, loin s'en faut. Il y avait encore une bonne part de Vanzo, voire de Tino Rossi, dans le chant français des années 1870. Mais c'est une autre histoire...

²⁸⁸ Marié, *Formation de la voix*, Paris : Heugel, p. 10.

²⁸⁹ Olivier Bara, « Le haute-contre en question : significations socioculturelles d'une crise vocale en France autour de 1830 », *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen et Kai Wessel dir., Mainz : Schott, 2012, p. 143.



Le rapport d'une partition avec une typologie, c'est celui de la réécriture et du goût esthétique sonore. Le rapport d'une voix avec l'interprétation d'une partition, c'est l'art du chant et l'effet sur le public. Un aspect essentiel du chant romantique que nous n'avons toujours pas abordé de front, c'est la coloration :

« On peut donner à la voix, aussi bien qu'à la prononciation, une couleur particulière qui ne tient pas non plus à la nuance musicale ; ainsi vous pouvez donner au son un timbre vaporeux pour un chant poétique ; je voudrais un terme qui rendît le flou des peintres. Vous pouvez rendre la voix suave pour un chant naïf et tendre ; vous pouvez la rendre fine pour un chant coquet et léger ; vous pouvez la donner large pour un chant religieux ; vous pouvez la donner ample et vigoureuse pour un chant de triomphe ; vous pouvez la faire pleurer (sans exagération toutefois) avec la mère ou l'amante ; vous pouvez la réduire (sans sécheresse cependant) jusqu'à la faire parler. [...] Ces transformations de la voix, si indispensables à l'art, ne sont malheureusement pas encouragées dans le monde, où l'on veut toujours entendre chanter fort. ²⁹⁰ »

Les colorations si nombreuses et subtiles que réclame Claire Hennelle, sont plus faciles à produire dans un salon. Aussi, c'est dans ce cadre que nous allons les étudier, et vérifier la cohérence des principes généraux déjà exposés en ces lieux très différents, tant par leur topographie que par les circonstances dans lesquelles on y chante.

²⁹⁰ Claire Hennelle, *Rudiment des chanteurs*, Paris : Meissonnier, 1843, p. 41-42.

Chapitre 4

Dans l'intimité des salons

« Figurez-vous lecteur, cinquante-quatre morceaux de carton [...] contenant chacun un fragment de mélodie avec accompagnement de piano et quelques mots. On prend au hasard neufs cartonnets [...] et il se trouve une romance composée, [...] musique vive, gracieuse ; paroles fort bien trouvées. [Voilà] le secret de bien des célébrités, qui, ainsi que vous, composent des romances, et comme eux, vous vous écrierez, *et moi aussi je suis compositeur !* ¹ »

La romance de salon n'a pas toujours joui d'une excellente réputation ². C'est en partie parce que le répertoire est inégal et que les mêmes thèmes reviennent souvent (amour naissant, déchirement du départ, etc.). La qualité des productions est certes loin d'être homogène, la nécessité d'opérer un tri drastique étant au reste déjà formulée par les musicographes de l'époque ³, mais une étude approfondie du genre permet de comprendre qu'en revanche la monotonie des sujets abordés est une caractéristique positive, qui tient au renouvellement permanent de cette musique éphémère ⁴. Faute d'être bien considéré, le répertoire est de plus en plus difficilement accessible, et lorsque quelque passionné

N.B. Ce chapitre est dédié à Hélène Perraguin, en mémoire de son extraordinaire récital de romances de Massenet pour l'inauguration de la salle de concert de son Théâtre des Rendez-Vous d'Ailleurs, et à Jean-Paul Fouchécourt, en remerciement de son legs discographique exceptionnel s'étendant des premiers airs de cour à la mélodie et à la chanson contemporaine.

¹ A.G., « Casse-tête musical », *Le Follet*, 5 février 1837, p. 43.

² Voir Marcel Proust, « Éloge de la mauvaise musique », *Les Plaisirs et les jours*, Paris : Gallimard, 1924, p. 229-231 (extrait reproduit en annexe 4a).

³ « ROMANCE. Depuis une dizaine d'années, des milliers, des myriades de pièces de ce genre ont été fabriquées et livrées à l'appétit glouton des amateurs. Une centaine au plus méritent d'être distinguées parmi la foule immense de ces productions éphémères. Le défaut le plus saillant des romances contemporaines, c'est la monotonie. À quelques rares exceptions près, lorsqu'on n'a pu se dérober à l'ennui d'entendre une romance, il faut se dispenser d'en écouter d'autres ; on les connaît, on les sait presque toutes » (Léon et Marie Escudier, *Dictionnaire de musique*, Paris : Bureau central de musique, 1844, tome II, p. 71).

⁴ « Comment vous avouer [...] un penchant invincible pour les romances, genre que les connaisseurs réprouvent ? [...] Il y a, je crois, deux sortes de sensibilité : l'une est celle des beaux-arts, on ne peut la contester aux Italiens [idolâtres du chant]. L'autre sensibilité, plus profonde, s'exprime d'une manière plus simple ; s'il est rare qu'elle ait le plaisir pour objet, ce n'est cependant jamais le désespoir qu'elle cherche à rendre, car cet effort appartient à l'art, et son langage n'en est pas susceptible. Elle se borne aux pensées mélancoliques ; aux souvenirs ineffaçables, aux tendres regrets... Comme la tourterelle, elle revient sans cesse sur le même sentiment parce que jamais elle ne l'épuise. » (Louise de Pont-Wullyamoz, *Correspondance de deux amies*, Paris : Renard, 1806, p. 251-252).

entreprend de le rééditer, ce sont trop souvent des gravures maladroites par lesquelles on croit rendre justice à l'œuvre en faisant une poignée de corrections typographiques qu'aucun musicien n'aurait manqué de raturer au crayon, alors qu'une partie importante des informations que contenait la partition ancienne ont été perdues au passage⁵. La graphie des accents et des points d'orgue, la disposition exacte de la musique et du texte sur la page, les irrégularités de liaisons ou de pédalisation, et souvent le traitement parfois lâche de certains de ces détails – impliquant alors une responsabilité accrue de l'interprète – sont autant d'indices précieux pour un lecteur averti. L'édition originale donne à voir la pensée du compositeur, ou du moins un état de son écriture sanctionné par l'usage, une version de l'œuvre intelligible selon les codes de son époque. Quant aux anthologies en fac-simile⁶, elles sont malheureusement moins belles et moins pratiques à manier que le format original. Alors on chante inlassablement les mêmes mélodies – parce que le terme même de « romance » a mauvaise presse – sélectionnées pour leur accompagnement entièrement réalisé et leur auteur célèbre, témoin *La Captive* de Reber⁷ ou *Les Nuits d'été* de Berlioz⁸, en passant complètement à côté des qualités essentielles d'une bonne romance. Ces qualités, les voici énumérées, agrémentées comme souvent d'un champ lexical empreint des catégories esthétiques du « joli »⁹, du « petit » et du « simple » :

« Pour faire une bonne romance, prenez de jolies paroles, retraçant un joli sujet en vers faits d'expressions sonores et poétiques ; que la césure en soit toujours bien marquée ; dans l'espace de trois couplets, pas trop longs, qu'il y ait un petit drame, une petite histoire, une pensée morale ; que ces vers soient clairs, amusants, rapides ; qu'ils renferment de l'esprit et *une idée neuve*, embellie par une jolie forme. [...] Quant au musicien, il lui faut trouver une mélodie bien en harmonie avec les paroles, qui soit facile à retenir, facile à lire, facile à chanter, écrite ni trop haut

⁵ Voir la préface de Peter Kaiser in Fromental Halévy, *Mélodies, romances et duos*, Weinsberg : Galland, 2008. D'autres musicologues insistent au contraire sur l'intérêt de proposer des éditions critiques propres à faciliter l'interprétation en suggérant des modifications pour s'adapter au cadre moderne (voir Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 189) ce qui ici pourrait aller jusqu'à graver des variantes dans le chant et l'accompagnement, ajouter des appoggiatures, réaliser des équivalences rythmiques pour les points d'arrêt...

⁶ Voir le volume de Sylvie Bouissou et Jean Mongrédien, *Anthologie de la romance française*, Paris : Durand, 1994, et la collection de David Tunley, *Romantic french song*, London : Garland, 1994.

⁷ Henri Reber, *La Captive*, Paris : Richault, s.d..

⁸ Voir ci-dessous le § 4.2c. Quoique l'historiographie actuelle considère souvent *Les Nuits d'été* comme l'acte de naissance de la mélodie, nous souhaitons en prenant cet exemple indiquer que la perspective des interprètes de l'époque vient contredire ce type de classification.

⁹ Au XIX^e siècle, le joli n'est pas un « rapetissement » du Beau mais une catégorie esthétique à part. Voir Hervé Lacombe, « Béatrice et Bénédict : un cadre classique pour l'imaginaire berliozien », in Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud dir., *Berlioz. Textes et contextes*, Paris : SFM, 2011, p. 255-256.

ni trop bas, nouvelle autant que faire se peut, pas trop développée, toujours fortement rythmée ; puis un accompagnement simple, sans platitude, facile pour ne point nuire à la vente, et pour être aimé des amateurs, sans pour cela cesser d'être intéressant, varié et correct, afin d'être estimé des artistes instruits [...] ; puis enfin avoir pour interprètes de bons et habiles chanteurs.¹⁰ »

Analysons ce discours à rebours, et commençons ainsi par le vif de notre sujet : qui sont et surtout que savent faire « de bons et habiles chanteurs » de romance ? L'expérience nous a donné quelques éléments précieux sur ce point. Pour enseigner aujourd'hui à chanter la romance à des artistes lyriques (en herbe ou confirmés), il est d'abord nécessaire de redéfinir ce qu'est le chant comme pratique sociale et artistique. Chante-t-on pour un public, pour soi, pour l'art, pour de l'argent ? Prend-on place sur une estrade, au milieu des convives, dans une pièce attenante ? Quel geste vocal est considéré comme expression lyrique légitime et quels effets en sont indignes ? Les conditions du chant en société, qu'il soit le fait d'amateurs ou de professionnels, ont été totalement bouleversées au cours du xx^e siècle. Afin de saisir le contexte et l'écoute qui correspondent à ce répertoire, il faut d'abord déconstruire le rapport frontal au public, celui de la salle plongée dans l'obscurité, de la poursuite, de la caméra, qui isolent le chanteur de son auditoire ; il faut ensuite substituer au faux enjeu du beau la souveraineté de l'à-propos, et à la notion vague de divertissement la réalité concrète des alliances à conclure. Ainsi, des éléments de l'art de la conversation, tels que le « bon mot » ou la « pique », sont des outils plus pertinents que la rhétorique et la poétique classiques pour l'analyse de ces œuvres, puisque ce sont des intrigues politiques et des mariages qui se trament par le biais des textes et des interprètes que l'on fait entendre chez soi. Parce que cette activité domestique est aussi un marché, le développement des carrières et le renouveau des habitudes d'exécution sont indissociables d'une étude de l'industrie éditoriale à travers son principal moteur, la publicité ou « réclame » dans les journaux. C'est ce que l'on montrera en parcourant le large éventail de la musique en société, de la romance à la scène lyrique en passant par les airs séparés et les parodies d'opéra, à l'exclusion des opéras de salon¹¹.

¹⁰ Feuilleton non-identifié du *Nouvelliste de Rouen*, cité par Malliot, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 16 janvier 1853.

¹¹ L'opéra de salon, dont nous avons par ailleurs étudié la vogue entre 1851 et 1907, ne sera pas abordé ici ; en effet, il s'agit d'un genre vocalement ni tout à fait scénique, ni tout à fait intime, et cet entre-deux ne nous a pas paru servir aussi bien notre démonstration que le contraste éclatant entre stentors et romanciers.

4.1 LA PASSION DES AMATEURS

La place de la musique dans les cercles parisiens est un héritage de la culture des époques précédentes¹² ; la romance en particulier est souvent considérée par ses premiers historiographes comme un legs de l'ancien goût français¹³. Sa pratique subit plutôt un changement d'échelle que d'essence au milieu du dix-neuvième siècle :

« Ce genre est devenu national pour nous, comme les BOLÉRO et les SÉGUEDILLES le sont en Espagne. [Du point de vue poétique, une romance est constituée de] quelques couplets, dont le chant touchant et naïf dispose les cœurs à l'attendrissement. Ce genre de morceau est un rien sans doute ; mais ce rien plaît, et ce n'est pas aussi facile à bien chanter qu'on le pense. Il demande une profonde sensibilité, et ce charme touchant, ces accens du cœur, que le sentiment peut seul produire, et qui font quelquefois répandre de douces larmes. *Plantade, Garat, Boieldieu, Méhul, Berton, Blangini, Romagnési* ont laissé de charmants modèles du véritable style de la romance ; [...] parmi ceux de notre époque, on doit distinguer *Labarre, Masini, Grisar* et surtout Mlle *Puget*, qui tient le Sceptre de ce genre de musique. Du reste, ce qu'il y a de plus neuf aujourd'hui dans la ROMANCE, c'est qu'on l'a débaptisée pour la nommer MÉLODIE.¹⁴ »

La multiplication des pianos et la baisse progressive du coût de l'édition rendent accessible à un nombre croissant de musiciens amateurs un répertoire de plus en plus large et varié au fil

¹² Voir notamment certains passages de l'article de Bruce Gustafson, « Madame Brillon et son salon », *Revue de Musicologie*, t. 85, n° 2, p. 308 et 313, et l'introduction de celui de Constance Himelfarb, « Un salon de la Nouvelle-Athènes en 1839-1840 : L'album musical inconnu de Juliette Zimmermann », *Revue de Musicologie*, t. 87, n° 1, p. 34-36. Un long article à paraître portant sur l'analyse de romances ayant fait l'objet d'un enregistrement reprendra en le développant l'essentiel de la communication « Romances françaises (1795-1815) : questions d'interprétation » prononcée par Sylvie Nicephor lors du colloque international *Le Chant français* tenu à l'Opéra-Comique les 21-22 mars 2013.

¹³ « Le public français n'aime pas seulement l'opéra, il aime aussi la chanson, cette mère de notre opéra-comique, et il lui plaît aussi d'entendre un air, une romance chantée avec goût devant une assemblée restreinte. Petite musique et musique de salon, si l'on veut, mais musique en réalité. Dans ces conditions le chant revêt des formes toutes particulières, et dans ce genre notre école compte de véritables maîtres. Ces artistes possédèrent à la fois les qualités françaises et italiennes, et leur place dans l'art du chant est considérable. Nous voulons parler des chanteurs de salon, de ceux qui n'osant aborder le théâtre, ou ne le pouvant, se consacrent à un art charmant, plein de délicatesse et de goût, exigeant un talent de diction, d'expression et de virtuosité que nos diseurs seuls semblent avoir possédé, et qui, depuis Nyert, en passant par Lambert et Garat, est parvenu jusqu'à nous. Ce sont ces artistes qui ont donné au genre de la romance une si grande place dans notre art français ; ce sont eux qui semblent avoir perpétué à travers les siècles le goût national de la musique facile, il est vrai, mais tendre, élégante, sans faux brio, comme sans exagération, dans l'effet expressif. Nous ne les laisserons pas à l'écart ces charmeurs du passé ; les oublier serait négliger un des côtés les plus caractéristiques de notre école française de chant » (Théophile Lemaire et Henri Lavoix, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881, p. 323-324).

¹⁴ Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 2^e édition, 1841, p. 143.

du siècle. La fin de l'ère rossinienne ¹⁵, qui voit notamment l'apparition des nocturnes ¹⁶ (pièces à deux voix égales, souvent de caractère maritime), coïncide avec l'avènement du *Ménestrel*, hebdomadaire musical de quatre pages dont les deux en vis-à-vis sont occupées par une romance. Assez rapidement cet organe de presse s'étoffe jusqu'à huit pages et propose bientôt la musique gravée sous forme de supplément détaché. La destination toute spéciale de ces éditions entraîne que les indications y sont plus nombreuses qu'ailleurs, afin de bien guider l'amateur dans son interprétation.

a) Ce qu'il faut savoir pour interpréter une romance

C'est autour d'un exemple imaginaire que nous allons à présent détailler la démarche artistique de tout chanteur désireux de préparer la prochaine soirée où il doit paraître ; les sources dont s'inspire notre narration seront reproduites en note de bas de page au fur et à mesure.

Ce lundi 19 août 1839, M. Untel trouve dans *Le Ménestrel* de la veille, qui reposait ouvert sur son piano, une nouvelle romance dont le texte lui plaît, intitulée *Le Chanteur de société* (voir la partition en annexe 4b). Par chance, la tessiture de ténor correspond à sa voix et il n'aura pas besoin de la transposer. Point de lithographie ¹⁷ pour l'inspirer cette fois mais la situation lui est familière, il l'a vécue si souvent ! Après s'être dit plusieurs fois à haute voix le poème et avoir bien repéré les deux personnages à composer, le voilà qui s'assoit au piano et entreprend de solfier cette *Plaisanterie musicale*. Il comprend alors que la première

¹⁵ Nous entendons par ère rossinienne la période d'activité de la première série de chanteurs cités par Garaudé, correspondant globalement à la Restauration, en référence à la position éminente qu'occupe alors le maestro italien dans la vie musicale officielle – et non à sa place spécifiquement dans les salons, même si son influence y est perceptible. L'époque de Gilbert Duprez connaît quant à elles les figures de Nadaud, Henrion, Faure... .

¹⁶ Voir Maxime de Villemarest éd., *Souvenirs de F. Blangini*, Paris : Allardin, 1834, p. 78 et 394.

¹⁷ « LITHOGRAPHIE. Depuis quelques années, la lithographie a été appliquée à la musique. Des partitions, des sonates, des fantaisies, des romances même paraissent maintenant avec de beaux frontispices en lithographie. Ce sont des paysages charmants où l'on voit de vieux châteaux gothiques, des paladins, des troubadours courant les aventures, etc. ; ce sont des allégories ingénieuses et de sujets qui se rapportent à la sonate, au nocturne que l'on publie » (Léon et Marie Escudier, *Dictionnaire de musique*, Paris : Bureau central de musique, 1844, tome I, p. 218). L'édition Perrotin 1866 des chansons de Béranger est illustrée par des lithographies « à la cathédrale » (voir Sophie Anne Leterrier, *Béranger*, Rennes : PUR, 2013, p. 118), où « le sujet principal, qui occupe le milieu de la gravure, est encadré de différents médaillons où se trouve exprimée l'intention de chacun des couplets de la chanson » (Béranger à Perrotin, 17 octobre 1846, Paul Boiteau dir. *Correspondance*, Paris : Perrotin, 1860, vol. 3, p. 358).

phrase (jusqu'à « vérité ») est assez vaillante avec des *mi* sonores et autoritaires, que la seconde commence beaucoup plus fluide avec un aigu doux¹⁸. Tous les renforcements vocaux, que ce soit l'effet illustratif sur « crie » ou la direction de phrasé sur « MI BÉMOL », lui sont indiqués par le graveur – ces annotations se substituent aux conseils d'un professeur¹⁹. La seconde augmentée avant le *fa* dièze appelle clairement l'usage de la voix de tête ensuite (le changement de registre est d'ailleurs facilité par le ralenti demandé) et une série de sons filés volontairement défectueux s'impose d'évidence sur les « SOL ».

Vient immédiatement ensuite le second couplet, et les choses se compliquent. Comme à l'accoutumée, le texte ne rentre pas sous la musique et il faut prosodier autrement la ligne de chant – c'est-à-dire réécrire les mélismes mentalement pour venir s'appuyer sur les temps forts avec les bonnes syllabes²⁰. Par exemple « Je vois » doit remplacer « Aujourd'hui » (nous soulignons l'accent long correspondant au *do* noire pointée) et il convient de supprimer la note correspondant à la syllabe en moins. Cela implique un choix rythmique entre la noire, la croche ou la double-croche en levée selon l'intention théâtrale et le temps de respiration souhaités. L'accompagnateur pourra à son tour choisir de conserver une pause assez flexible ou au contraire de remplir le silence, selon les options dramaturgiques envisagées²¹.

¹⁸ Même un chanteur ayant les moyens de donner la note *forte* adaptera son instrument aux dimensions du salon et à l'esthétique intime propre à la romance : « Dans le cadre de l'Opéra, il soupirait la sérénade de Don Juan comme il l'eût fait, semblait-il, dans un salon, et son talent la faisait porter jusqu'à la dernière galerie, comme s'il l'eût murmurée à l'oreille de chacun des auditeurs. » (Souvenir de Léon Brémont rapporté dans Henri de Curzon, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923, p. 139).

¹⁹ « Lorsque l'élève aura suffisamment étudié [...], je crois utile de lui faire chanter des ROMANCES d'un style simple et d'un mouvement lent. Ce travail, entremêlé à celui de la vocalisation, le formera sous le rapport de la *prononciation* et de l'*articulation*, en même temps qu'il l'accoutumera peu à peu à faire à des paroles l'*application des diverses émissions et nuances* dont les sons peuvent être susceptibles » (Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 2^e édition, 1841, nbdp. 143-144).

²⁰ « On ne saurait apporter trop de soin à bien prosodier les couplets des Romances. Il est extrêmement rare que la musique du premier couplet puisse se chanter exactement telle qu'elle est notée sur les vers des suivans, dans lesquels les hémistiches et les mots sont souvent placés différemment. Il faut donc changer les valeurs des notes, sans altérer jamais la mélodie, et quelquefois même en ajouter ou supprimer quelques-unes, selon que le sens du vers l'exige, afin d'éviter de faire un repos ridicule sur des syllabes brèves ou sur la moitié d'un mot. » (Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 2^e édition, 1841, p. 144).

²¹ L'extrait suivant, tiré d'un roman épistolaire, exprime assez bien le rapport de complémentarité qui existe dans les accompagnements gravés les plus élaborés (rares), et qui la plupart du temps est entièrement laissé à l'improvisation de l'accompagnateur sur la base de la « grille » d'accords notés : « Adriani convint de la justesse de ma réflexion, et nous nous mîmes à parcourir un recueil de romances les plus connues. Je lui observai, pendant ce tems, qu'un accompagnement bien fait peut rendre une foule d'idées secondaires et supplée à la simplicité du chant ; mais, ajoutais-je, le talent d'accompagner les romances est rare et particulier. – Oui, dit-il, rare comme la vraie sensibilité ; c'est d'ailleurs un talent modeste » (Louise de Pont-Wullyamoz, *Correspondance de deux amies*, Paris : Renard, 1806, p. 253).

À supposer que M. Untel décide de chanter tous les couplets jeudi chez Mme ***, il fera le même travail partout, en révisant au besoin les indications qui guidaient l'interprétation du refrain et du premier couplet pour varier ses effets à chaque reprise. Si les aigus à répétition le fatiguent, il arrangera au passage certains mélismes pour octavier, autant que possible mais sous prétexte d'expression, les *fa* et *fa* dièzes²². L'accompagnateur contribuera également à cette variété en réagissant aux propositions du chanteur²³.

Afin de bien camper ses personnages, M. Untel pourra enfin s'essayer devant la glace à un jeu d'acteur rudimentaire en lien avec le texte qu'il dit²⁴. C'est déjà ce qu'il avait fait quinze jours auparavant, pour *Le Rêve* de Strunz²⁵, mais il lui avait fallu ensuite réduire ses gestes pour se conformer à l'usage, et cela lui avait pris encore un peu plus de temps pour aboutir au résultat final, très mesuré, que les traités recommandent :

« Il est indispensable que le visage s'anime des sentiments que la voix exprime. Il n'est pas rare de voir un chanteur passionné laisser froid un auditoire, justement parce qu'il demeure extérieurement impassible. Et le moyen d'être ému, lorsque les yeux donnent un démenti aux oreilles ! Faut-il qu'un sens soit blessé quand l'autre est satisfait ? Non ; tout doit s'harmoniser pour rendre le vrai. Déjà le geste nous manque, la convenance l'ayant tout à fait banni des salons ; et le geste renferme tant de puissance ! Les traits doivent donc resplendir de toute l'animation intérieure, non-seulement pour concourir pour leur part à l'effet général, mais aussi pour remplacer le geste. Ce que je vais dire semblera peut-être un paradoxe, mais

²² « Le chanteur pourra, selon la nature de sa voix et le plus ou moins de perfection de son talent, changer discrètement les traits et les fioritures de l'auteur pour leur en substituer d'autres, mais toujours selon le goût et les intentions de celui-ci » (Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 19).

²³ Les traités recommandent souvent de « varier les accompagnements, surtout quand les paroles expriment différents sentiments » (Adolphe Le Carpentier, *Petit traité de composition mélodique appliqué spécialement aux valse, quadrilles et romances, suivi d'un aperçu des accompagnements de piano et des premiers principes de l'harmonie*, Paris : Heugel, 1843, p. 29). Voir les exemples de rares romances où la réalisation des effets est imprimée, comme dans G. Jadin, *A ma sonnette*, Paris : Boieldieu, s.d., F-ASOLang, Rodrigues n° 5, p. 111-112. Le bassoniste Jadin (1773-après 1813), était l'oncle des pianistes-compositeurs Hyacinthe et Louis-Emmanuel Jadin. Cette partition est déjà signalée dans le *Catalogue de musique vocale et instrumentale*, Paris : Dondey-Dupré, 1810, p. 11.

²⁴ « Comme je m'adresse ici aux artistes aussi bien qu'aux amateurs, il m'est indispensable de joindre (au moins pour les récitatifs qui conduisent l'action de l'œuvre dramatique), la mise en scène aux enseignements de la vocale. [...] L'artiste dramatique y trouvera le complément de ses études ; le chanteur de salon puisera dans la connaissance du geste, dont l'application lui est interdite au piano, des indications précieuses pour l'expression de la figure et les nuances du chant qui doivent remplacer chez lui les puissants auxiliaires du signe qu'on emploie sur la scène. [...] Par signe j'entends tout à la fois les manifestations de la physionomie et du geste. » (Stéphien de La Madelaine, « Leçon sur un air de *La Juive* », *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868, vol. 1, p. 147-148).

²⁵ Voir cette partition dans *Le Ménestrel* du 4 août 1839.

l'attitude noble, inspirée, gracieuse, abattue, etc., réagit sur la pensée et la grandit encore.²⁶ »

La défense faite au chanteur de paraître comme sur scène (et notamment de face²⁷) dans un salon, sauf dans le cas des pièces d'un bas comique ou « chansonnettes »²⁸, entre clairement en tension avec l'esprit du chant français romantique en général. Les deux interdits du salon que nous venons d'exposer reposent sur un problème d'ordre religieux. Puisque, jusqu'en 1865, les comédiens sont toujours officiellement excommuniés sur le motif qu'ils mentent en prétendant être un personnage qu'ils ne sont pas²⁹, il est donc exclu de chanter par cœur, de même qu'on ne réciterait jamais un texte sacré sans tenir le livre. Et pourtant il est impensable de chanter sans incarner, car le dix-neuvième siècle français est un siècle de théâtralité. Aussi l'on voit partout les chanteurs de salon indiquer des gestes de théâtre sans les aboutir tout à fait, et tenir à la main une feuille de musique qu'ils ne regardent pas (voir Figure 49) – tout au plus est-ce un aide-mémoire occasionnel³⁰.

²⁶ Claire Hennelle, *Rudiment des chanteurs*, Paris : Meissonnier, 1843, p. 45-46.

²⁷ « La manière dont un chanteur doit se poser près le piano doit être également l'objet de quelques recommandations. Sans doute il serait de mauvais goût de se placer en face de son auditoire comme un acteur sur le théâtre. Les gestes, les mouvements affectés de la tête et du corps, seraient souvent inconvenants et presque toujours ridicules ; mais, pourtant, on ne doit pas oublier qu'une œuvre de musique vocale, si simple qu'elle soit, exprime un sentiment dont le chanteur doit paraître impressionné s'il veut émouvoir son auditoire ; que par conséquent son regard, le jeu de sa physionomie, doivent avec le son de sa voix, concourir à l'effet qu'il veut produire. » (Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*, Paris : L'Auteur, 1846, p. 14-15).

²⁸ Comme toute règle, l'interdiction de jouer connaît une exception : « Les chansonnettes enfin, dans lesquelles un bon et joyeux comique raconte et chante, en gesticulant considérablement, les farces les plus drôles, et, de par la loi, en habit noir, gants jaunes et cravate blanche. [Elles sont très-courues par le public, qui les préfère souvent aux jolies petites œuvres écrites dans les conditions difficiles que nous avons tracées plus haut » (Feuilleton du *Nouvelliste de Rouen*, cité par Malliot, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 16 janvier 1853).

²⁹ Voir Olivier Zeller, « Jean Dubu, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1997, 206 p. », *Cahiers d'histoire* [En ligne], 42-2 | 1997, mis en ligne le 14 mai 2009, Consulté le 17 mars 2014. URL : <http://ch.revues.org/152>

³⁰ « En principe, les artistes doivent toujours savoir par cœur les morceaux qu'ils ont à exécuter en public. Néanmoins au concert, dans un salon, où l'on ne peut compter sur le souffleur, il est toujours prudent de tenir la musique à la main ; il suffit d'un moment d'émotion pour amener un manque de mémoire. » (Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 222).



Figure 49 – Dessin de Jules David lithographié par Guillet, in Paul Henrion, « Ténors et basses », *Album 1847*, Paris : Colombier, 1846, n.p. © HEM, Genève.

On se rend bien compte que M. Untel n'aurait jamais pu réaliser toutes ces opérations sans une sérieuse préparation ³¹, et qu'en particulier il n'aurait pas pu prosodier le second couplet sans avoir déjà retenu par cœur le profil mélodique de cette partie de la romance. Ce travail se faisait apparemment toujours mentalement car nous n'avons pas rencontré la

³¹ Un éminent pédagogue avertit son lecteur contre la difficulté d'interpréter « [...] une de ces compositions dont on infecte, à présent plus que jamais, le monde musical, sous le titre de Romance. Cette sorte de *cantabile*, lorsqu'elle est bien traitée, vaut, il est vrai, pour l'étude, un *adagio* de grande partition ; mais il est presque toujours beaucoup plus difficile à bien dire, parce que la romance est ordinairement un petit poème très-dramatisé, qui contient une foule de nuances, d'oppositions et d'effets, et qui offre par conséquent à l'étude tous les obstacles que je veux éviter en choisissant pour l'élève de la musique de chanteur » (Stéphen de La Madelaine, *Théories complètes du chant*, Paris : Amyot, 1852, p. 135).

moindre trace d'une mise par écrit de celui-ci, même dans les fonds de partitions portant par ailleurs les marques d'usage les plus fréquentes. En revanche, de plus en plus fréquemment avec les romances plus tardives, une réalisation complète de la ligne vocale pour tous les couplets est faite par le compositeur, ce qui peut signifier soit que le niveau des interprètes baisse, soit que leur nombre s'élargit, ou encore que le compositeur souhaite maîtriser les modifications (un parallèle peut être établi avec la disparition progressive de la basse chiffrée puis des réalisations simplistes au cours de la première moitié du XIX^e siècle). Même un chanteur expérimenté doit donc consacrer un temps de répétition conséquent à sa prestation. Ce constat pratique entre en contradiction avec l'idéal du dilettante, et Balzac peint dans sa *Comédie humaine* la situation curieuse qui en résulte :

« M. du Châtelet possédait toutes les incapacités exigées par sa place. Bien fait, joli homme, bon danseur, savant joueur de billard, adroit à tous les exercices, médiocre acteur de société, chanteur de romances, applaudisseur de bons mots, prêt à tout, souple, envieux, il savait et ignorait tout. Ignorant en musique, il accompagnait au piano tant bien que mal une femme qui voulait chanter par complaisance une romance apprise avec mille peines pendant un mois. Incapable de sentir la poésie, il demandait hardiment la permission de se promener pendant dix minutes pour faire un impromptu, quelque quatrain plat comme un soufflet, et où la rime remplaçait l'idée. [...] Enfin il avait tous ces petits talents qui étaient de si grands véhicules de fortune dans un temps où les femmes ont eu plus d'influence qu'on ne le croit sur les affaires. ³² »

La raison d'être et l'objectif véritable de toutes les occupations au sein desquelles prend place la romance apparaît explicitement ici comme la fréquentation intime de personnes ayant un pouvoir sur la carrière politique des invités, ce que l'on appelle aujourd'hui le « réseau ». Que ce soit pour accompagner ou chanter, Balzac souligne l'apprentissage laborieux qui sous-tend en vérité l'exercice, toute l'hypocrisie des bonnes manières qui poussent à feindre la facilité, ainsi que le résultat musical plus ou moins satisfaisant. C'est là ce que nous appelons le paradoxe sur l'amateur. Tandis que le comédien du fameux *paradoxe* de Diderot ³³ doit renoncer à ressentir les émotions du personnage au moment où il l'incarne (« jouer d'âme ») pour mieux faire semblant d'être ce personnage avec du recul sur ses moyens techniques (« jouer de réflexion »), notre amateur doit prétendre produire

³² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Bruxelles : Société Belge de Librairie, 1837, p. 76-77.

³³ Voir Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris : Sautetlet, 1830, p. 8.

avec naturel et désinvolture un numéro qui lui aura coûté des heures de travail ³⁴. De même que le comédien ne semble pénétré d'un sentiment qu'en le tenant à distance, l'amateur ne semble improviser qu'en s'étant beaucoup préparé.

Il est peu probable que M. Untel ait l'occasion de répéter avec son accompagnateur car, après tout, il ne s'agit pas d'un concert et l'on se doit de rester assez informel. Tout dépend de qui sera déjà assis au piano ou de qui disponible au moment opportun ³⁵. En tout cas, il est exclu de chanter *a cappella* ³⁶ et fort douteux qu'il s'accompagne lui-même (voir Figure 50), ce genre d'exploit ³⁷ étant à peu près réservé aux musiciens de profession qui composent eux-mêmes. Parmi les plus réputés, on citera Antoine Romagnesi ³⁸, Laure Cinti-Damoreau ³⁹, Loïsa Puget ⁴⁰, Hippolyte Monpou ⁴¹, Gustave Nadeau ⁴², Paul Henrion ⁴³ ou

³⁴ Voir les préventions contre l'émotion réellement vécue, même en scène, in Jules Audubert, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876, p. 239.

³⁵ « Octavie me conduisit à un piano, où elle me pria de lui accompagner une romance qu'elle allait chanter. Elle chanta avec facilité, et plusieurs autres personnes se mirent alternativement au piano. » (Mary Gay-Allart, *Albertine de Saint-Albe*, Paris : Renard, 1818, p. 185).

³⁶ « On ne chantera jamais de romance sans être accompagné » (Paul Thiébault, *Du chant et particulièrement de la romance*, Paris : Bertrand, 1813, p. 65).

³⁷ « Un chanteur peut s'accompagner lui-même ; cependant sa voix se développera mieux s'il confie ce soin à un excellent musicien. Cette double exécution donne de fréquentes distractions et fait négliger le chant ou les parties d'orchestre ; d'ailleurs la position qu'il faut prendre pour jouer des instruments d'accompagnement est nuisible au chant, en ce qu'elle s'oppose au développement des moyens du chanteur. » (Castil-Blaze, « Accompaner », *Dictionnaire de musique moderne – deuxième édition*, Paris : La Lyre moderne, 1825, tome 1, p. 15).

³⁸ « Romagnesi ne vise ni à l'extrême gaieté ni à l'emportement de la passion ; il réussit surtout à peindre le demi-sourire et l'émotion tempérée de la galanterie française. Doué d'avantages personnels, parfaitement honorable, d'un esprit cultivé, façonné aux usages de la bonne compagnie, Romagnesi y chantait lui-même ses romances avec un goût exquis et un très-grand succès » (Paul Scudo, « Esquisse d'une histoire de la romance », *Critiques et littératures musicales*, Paris : Hachette, 1856, p. 343).

³⁹ Voir Henri Blanchard, « Mme Damoreau », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 15 novembre 1840, p. 547.

⁴⁰ « Chantant elle-même ses romances avec beaucoup d'esprit en s'accompagnant sur le piano, sa voix un peu aigre, sa figure originale et sa pantomime gracieuse formaient un ensemble qui ne manquait pas d'intérêt » (Paul Scudo, *Critique et littérature musicale*, vol. 1, p. 372-374, cité d'après Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2006, p. 174).

⁴¹ Voir Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris : Charpentier, 1874, p. 257).

⁴² « Lui-même interprète ses chansons, en s'accompagnant au piano » (Arthur Pougin, *Biographie universelle des musiciens ... supplément*, tome 1, Paris : Firmin-Didot, 1878, p. 260).

⁴³ « Paul Henrion, un maître dans l'art de la Romance, comme Nadaud le fut dans celui de la Chanson, [...] les disait lui-même avec conviction, s'accompagnant en excellent pianiste » (James de Chambrier, *La Cour et la société du Second Empire*, 2^e série, Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1904, p. 80-81).

Reynaldo Hahn ⁴⁴. Le jeune Emmanuel Chabrier chantait aussi en s'accompagnant ⁴⁵ – très probablement des romances composées par lui ⁴⁶.



Figure 50 – Honoré Daumier, « Un monsieur tenant à prouver qu'il peut en même temps chanter et toucher du piano, – ce qui est un grand désagrément. » in *Le Charivari*, 17 février 1852. © Robert D. Farber University Archives and Special Collections Department, Brandeis University Libraries

Même si son talent est médiocre, le compositeur-interprète n'est pas considéré comme un amateur au même titre que les autres :

⁴⁴ Plusieurs enregistrements existent d'Hahn s'accompagnant au piano, notamment pour la firme Gramophone en 1909.

⁴⁵ « Je suis allé chez un M. Armand faire de la musique : piano droit d'Erard, très bon. Épatement général, surtout quand je chantais » (Emmanuel Chabrier à ses parents, Anvers, 11 septembre 1864, in Roger Delage et Frans Durif éd., *Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 26).

⁴⁶ « En 1856, j'avais 14 ans, [...] je composais déjà des cochonneries, valse, pots-pourris, romances imbéciles et j'adorais *Rigoletto*. » (Emmanuel Chabrier à Hermann Levi, Paris, 6 novembre 1890, in Roger Delage et Frans Durif éd., *Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 830).

« Viennent ensuite les compositeurs de salon, classe élégante et musquée, accueillie partout avec empressement ; car les compositeurs de ce genre sont presque tous exécutants, et n'ont pas besoin du secours d'aucune aide pour faire apprécier leurs ouvrages. Qu'un d'eux paraisse dans un salon, c'est une joie universelle, c'est à qui l'accueillera, le fêtera, le suppliera de faire entendre le délicieux morceau qu'il vient de composer, car le dernier morceau est toujours délicieux. Le compositeur sourit d'un œil qu'il croit fort modeste, ne se fait pas trop prier, cela est de mauvais ton, et ravi, transporte un auditoire toujours disposé à trouver excellente la musique qu'on lui donne par-dessus le marché entre le punch, la brioche et les glaces. Un chanteur de romance succède à l'instrumentiste, et ce sont encore d'autres transports d'admiration. Le même morceau, transporté au théâtre, mieux exécuté peut-être par Mlle Jenny Colon ou [Virginie] Déjazet passera inaperçu ; mais chez monsieur tel ou tel, il est reconnu que l'on fait toujours d'excellente musique, et tout doit être excellent. ⁴⁷ »

Cette appréciation partielle va de pair avec la véritable fonction sociale de la musique de salon. Les romans du temps nous montrent l'interprétation de romances comme un passe-temps ou un prétexte à rester au salon pour les jeunes filles :

« Ces soins de ménage achevés, Nathalie s'assit devant une mauvaise épinette et frappa quelques accords. Olympe vint aussitôt se placer debout près du piano, en priant sa sœur de lui accompagner une romance. Quant à Henriette, elle alla s'asseoir près de la cheminée et se mit à broder. Cependant, Nathalie n'était point tellement occupée par la difficulté de placer convenablement ses doigts sur les touches du piano et mademoiselle Olympe ne glapissait point si haut une romance de Romagnesi, qu'elles n'eussent, toutes les deux, l'oreille et l'œil au guet pour épier le retour de M. Rusconnetz. ⁴⁸ »

Dans les souvenirs des contemporains, les soirées mémorables enchaînent souvent plusieurs phases, dont l'une consacrée à la poésie, une autre à la musique et une autre encore à la danse ⁴⁹. La musique n'est qu'un des arts, une des activités possibles pour attendre son

⁴⁷ Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Paris : Lévy, 1860, p. 58-59.

⁴⁸ Samuel-Henry Berthoud, *La Bague antique*, Paris : De Potter, 1842, deuxième série, tome 1, p. 31.

⁴⁹ « Après la poésie vint la musique. Ma fille Victorine et son mari exécutèrent l'ouverture des *Noces de Figaro*. Cette ouverture fut suivie de plusieurs morceaux chansonnettes et romances, dits par quelques-uns de nos amis. La chanson qui produisit le plus d'effet fut celle de *Philémon et Baucis*, que notre petite-nièce Louise Thuillier avait choisie comme faisant allusion à nos noces d'or, et qu'elle dit avec un tact si fin, une malice si piquante, un goût si exquis, qu'on voulut l'entendre une seconde fois, et je crois que, sans la crainte de fatiguer la chanteuse, on l'eût redemandée une troisième. Mais sa mère, qui venait de l'accompagner, voyant que les jeunes gens bouillaient d'organiser une petite sauterie, frappa sur le piano le prélude d'un quadrille. C'est alors que, trompant mes soixante-seize ans, je pris la main de ma femme et donnai le signal du bal ; après quoi nous cédâmes la place à la vaillante jeunesse qui s'en donna à cœur joie jusqu'à minuit, heure à laquelle chacun nous fit ses adieux. Ainsi se termina cette fête charmante qui restera de mes plus précieux souvenirs » (Bouffé, *Mes souvenirs*, Paris : Dentu, 1880, p. 394-395).

futur. En revanche, lorsque les jeunes gens sont en présence, plus rien de ce qui est fait, dit ou chanté n'est exempt d'une résonance toute personnelle. Tout le charme de la parade amoureuse réside alors dans l'ambiguïté entre affaires d'art, occupation oisive et discours sous-jacent. À la fin du Second Empire, la bourgeoise Geneviève Bréton (1849-1918) retranscrit ainsi dans son journal intime la manière dont une continuité de sens peut se tisser entre la conversation privée et le texte d'une romance entendue par tous :

« Vous allez partir déjà, dit Henri Regnault en venant s'accouder au canapé où j'étais immobile et attentive depuis deux heures. [...] Ne partez pas, dit-il avec une vivacité qui m'étonna, encore quelques jours, quelques heures, quelques instants. Et, se remettant au piano, il commença à chanter un air doux et charmant, lent et triste, l'adieu de Wilhelm Meister d'Ambroise Thomas : "Adieu Mignon, courage / Ne pleure pas / Les chagrins sont bien vite oubliés à ton âge, / Dieu te consolera / Mes vœux suivront tes pas / Ne pleure pas, / Ne pleure pas." Il mit dans ce chant une douceur si intentionnelle, une expression si particulière, tant de compassion, que j'ai senti qu'il s'adressait à moi, à moi seule. ⁵⁰ »

Cet épisode révélateur tire sa matière musicale d'une œuvre créée à peine quelques mois auparavant ⁵¹ et nous enseigne un précepte fondamental : la première chose à savoir pour bien chanter une romance, c'est de savoir à qui on l'adresse. Il n'est pas de sincérité sans intention de faire impression, sans communication réelle :

« Lorsqu'on chante en public, il faut, autant que possible, choisir dans l'auditoire un visage qui vous soit sympathique, et s'adresser à lui ; par contre, éviter de regarder une personne dont l'attitude est de nature à vous impressionner désagréablement et à vous troubler. ⁵² »

La disposition des auditeurs, tout autour de la pièce (voir Figure 51) et parfois dans l'embrasement d'une porte, puisque les appartements sont constitués de salons en enfilade, permet différents niveaux d'interactions visuelles et autorise les commentaires à voix basse, réactions audibles (rires, soupirs). L'interruption des autres activités pour se réunir autour de la musique est considérée comme exceptionnelle ; toutefois cette rare communion ne

⁵⁰ Geneviève Bréton, *Journal 1867-1871*, Paris : Ramsay, 1985, p. 25-26, entrée du 9 juin 1867.

⁵¹ *Mignon*, opéra-comique en trois actes d'Ambroise Thomas, livret de Jules Barbier et Michel Carré, créée à l'Opéra-Comique le 17 novembre 1866.

⁵² Jean-Baptiste Faure, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 222.

signifie pas un véritable silence tel que l'on peut le concevoir de nos jours. La littérature est le témoin privilégié de ces modes d'écoute courants et caractéristiques :

« Le silence le plus profond régnait dans l'assemblée ; le babil était généralement suspendu. Aussi le chanteur semblait-il triompher. [...] Des acclamations, des extases, des larmes saluaient l'artiste ⁵³ »



⁵³ Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 3^e édition revue et corrigée, Paris : Lévy, 1849 [1^{re} édition Paulin, 1842], p. 189-192.

Figure 51 – Dessin de [François ou Frédéric] Bouchot, in Victor Parizot, *Le Chanteur de salon*, Paris : Cotelle, [1841-1842] d'après le cotage A.C.363. © Fonds More-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard

b) Un genre modeste

C'est par les excès volontaires d'un romantique comme Monpou (1804-1841) que l'on juge encore le mieux des convenances en usage concernant la carrure mélodique (il utilise souvent des mesures composées par soif d'originalité) ou le choix des sujets :

« Aux premiers vers de *l'Andalouse*, les mères envoyaient coucher leurs filles et plongeaient dans leurs bouquets, d'un air de modeste embarras, leur nez nuancé des roses de la pudeur. La mélodie effrayait autant que les paroles ! ⁵⁴ »

Liée inextricablement à la virginité des jeunes filles de bonne éducation qu'il s'agit de marier, la romance se voit associer des valeurs considérées comme féminines ⁵⁵. Dans cet univers feutré, l'homme lui-même doit faire preuve de modestie ⁵⁶ – par opposition à la prétention et la science, synonymes de mauvais goût en matière de romance.

« Les compositeurs de romances ont imité en cela les faiseurs de quadrilles. Incapables pour la plupart de rien créer, ils s'efforcent de cacher l'impuissance de leur faux génie sous le couvercle des accords émouvants et terribles qu'ils puisent à pleines mains, et tout faits, dans les traités d'harmonie, comme on compose des vers avec le dictionnaire des rimes. N'est-ce pas déplorable de voir, à propos de bergerette volage, de pêcheurs napolitains et de pâtres bretons, ce déploiement de combinaisons savantes, de rythmes tronqués et d'ambitueuses figures d'accompagnement ! Autant vaudrait, dans un journal, se servir pour rédiger les *faits Paris*, du style tragique en vers alexandrins. Que les compositeurs qui

⁵⁴ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris : Charpentier, 1874, p. 255.

⁵⁵ Voir William Cheng, « Hearts for Sale : The French Romance and the Sexual Traffic of Musical Mimicry », *19th-Century Music*, vol. 35 n° 1, 2011, p. 42.

⁵⁶ « Ainsi, vous rencontrez dans les salons un homme agréable, dont les manières vous révèlent quelqu'un appartenant au meilleur monde, c'est-à-dire au monde où la belle éducation seconde et complète les bons sentiments. Une réserve naturelle l'empêche de parler de lui et une bienveillance constante le porte à écouter les autres avec intérêt. Peut-être même s'oublie-t-il tellement dans sa modestie qu'il y a des gens tentés de l'oublier. Cependant il se trouve un jour où les musiciens attendus ont manqué ; la maîtresse de la maison se souvient alors qu'il s'occupe de musique ; elle le prie de venir à son secours, et de bien vouloir se mettre au piano. Il hésite, et en cédant il dit que c'est uniquement pour ne point avoir l'air de donner de l'importance à ce qu'il peut faire ; il commence et joue un joli morceau plein de grâce ; on en demande un autre, et, après une succession très-variée de romances agréables on découvre que, paroles et musique, tout est de sa composition » (Virginie Ancelot, « Un salon sous la république de 1848 », *Un salon de Paris*, Paris : Dentu, 1866, p. 184-185).

s'imaginent donner le change sur la valeur négative de leurs chétives ariettes revêtues de la pourpre harmonique cessent de se faire illusion. Les dissonances et tous les artifices du contre-point lui-même ne cacheront jamais la nullité du chant principal. Déguisée en souveraine de l'inspiration, la vulgaire mélodie devient prétentieuse et ridicule, comme ces femmes laides et sottes qui se couvrent de bijoux et de dentelles pour paraître spirituelles et jolies. Jeunes artistes, si vous faites une romance pour la voix ou une composition légère pour le piano, tâchez d'écrire dans le sentiment des paroles ou dans l'esprit de la situation qui a inspiré votre composition instrumentale, une musique simple, gracieuse, de bon goût ; laissez pour les grandes manifestations du drame lyrique la foudre des dissonances qui sont toujours mal placées dans un petit cadre.⁵⁷ »

Le compositeur n'est pas seul en cause dans cet effort d'humilité. À travers leur chant, les demoiselles doivent illustrer leur éducation et leur personnalité, exhiber en quelque sorte la pureté de leur âme ; en effet, certains pensent avec le médecin, chanteur et professeur de chant Charles Battaille (1822-1872) que « la voix humaine est, comme le style, comme le visage, comme le geste, un miroir sincère où se reflètent le caractère de l'homme et ses sentiments⁵⁸ ». Plus encore que la piété, la principale qualité recherchée est la moralité⁵⁹ ; or, dans l'imaginaire romantique que Battaille expose, le bon chant reflète nécessairement la bonté intérieure :

« L'homme qui chante à coup sûr n'a point de mauvaise pensée au moment où il chante, ce qui m'a toujours fait penser qu'il fallait *en général* se défier de ceux qui ne chantent jamais.⁶⁰ »

⁵⁷ Oscar Comettant, *La Musique, les musiciens*, Paris : Lévy, 1869, p. 393-394.

⁵⁸ Charles Battaille, « Du chant et des chanteurs / 11 juin 1865 », *Conférences de l'association philotechnique*, Paris : Masson, 1866, p. 19.

⁵⁹ « De toutes les combinaisons de forme appliquées à la poésie, le petit poème lyrique, appelé ici *Méodies*, est incontestablement la moins ambitieuse, tant pour la portée littéraire que pour les prétentions au succès. [...] Quelque étroites que soient les proportions que la musique lui impose, ne pourrait-on pas y enclorre et même y développer une idée à vues utiles [...] ? [...] Tout en lui conservant l'ornementation obligée de la mélodie, c'est-à-dire les tours simples, les rythmes variés, les images gracieuses et le mouvement qui dissimulerait d'autant la sévérité du but [...] ne pourrait-elle pas être la glorification de ces vérités morales, de ces devoirs, de ces bons sentiments du cœur qu'il importe pour le bonheur social de répandre, affermir ou raviver dans les habitudes de tous et de chacun ? [...] N'est-il pas évident qu'en ce siècle industriel et positif – qui n'a plus guère le temps de lire, mais qui au milieu de ses travaux chante encore, du salon à la mansarde, de l'atelier à la métairie – tout petit poème mélodique ainsi conçu et propagé par la musique, ce puissant véhicule de publicité, s'il n'était pas toujours une œuvre bonne, serait toujours en quelque sorte une bonne action ? À Dieu ne plaise que l'auteur s' imagine avoir rempli ce programme, par la vaine raison que bon nombre des bluettes composant son volume sont déjà devenues populaires sous le manteau des airs les plus attrayants ! » (Hippolyte Guérin de Litteau, *Méodies*, Paris : Fontaine, 1856, n.p.).

⁶⁰ Charles Battaille, « Du chant et des chanteurs / 11 juin 1865 », *Conférences de l'association philotechnique*, Paris : Masson, 1866, p. 20. La même idée un peu saint-simonienne a contribué à justifier l'établissement

Chez Proust, cette analogie devient vectrice de purification et d'apaisement des consciences : à l'audition d'une romance, « la femme infidèle elle-même sent sa faute pardonnée ⁶¹ ». Pour s'assurer que la musique participe de la discipline de l'esprit, on fait même des éditions spéciales à destination des chastes demoiselles, dans lesquelles les textes sont expurgés des choses du cœur ⁶² ! Il ne faudrait surtout pas former des artistes, ce dont se plaint par exemple une jeune bourgeoise éprise d'art dans son journal intime :

« Nous autres, filles riches, on nous refuse beaucoup de petites choses qui constituent une éducation complète ; de tout un peu ! Exigence de position ; presque la musique, presque le dessin, presque le français, presque l'allemand ou l'anglais ou l'italien ; le chant de façon à roucouler des *canti* en société et des duos dans l'intimité. ⁶³ »

Même pour un homme, il s'agit d'être raisonnable et d'accorder la prise de risque à ses moyens. Comme l'exécution doit paraître aisée et rester agréable, M. Untel se gardera bien de tenter un aigu hasardeux ou une cadence difficile à la fin de son dernier refrain ⁶⁴. Il se conformera en tout point à l'image du héros éponyme d'un roman à succès :

d'écoles de musique dans les départements : « la musique et le chant surtout ont sur le cœur des hommes une action morale et civilisatrice trop évidente pour qu'on ne doive pas attendre des effets très heureux de la propagation de cet art » (*L'Auxiliaire Breton* du 18 décembre 1841, compte rendu du concert de Pilet fils, violoncelliste, cité d'après Marie-Claire Le Moigne Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève : Minkoff, 1988, p. 303). Voir aussi Étienne Jardin, *Le conservatoire et la ville : les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX^e siècle*, thèse, Michael Werner dir., EHESS, 2006.

⁶¹ Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours*, Paris : Gallimard, 1924, p. 209.

⁶² « Une femme dans un salon ressemble au soldat sur la brèche ; l'abnégation est le premier de ses devoirs : quelle que soit sa souffrance, elle doit montrer à la douleur le front serein que présente le guerrier au danger, et tomber, s'il le faut, la mort dans le cœur, le sourire aux lèvres. Pour obéir à cette loi du monde, madame de Bergenheim se remit au piano, après une courte interruption, afin d'accompagner les trois ou quatre jeunes filles qui vinrent, selon l'usage, improviser chacune à leur tour l'air qu'on leur serinait depuis six mois. [...] La pauvre enfant, dont toute l'assurance avait disparu, chanta donc d'une petite voix fraîche, tremblante et un peu fausse, une romance de sa pension, revue et corrigée comme les éditions *ad usum delphini*. Le mot amour y était remplacé à l'hémistiche par celui d'amitié, et pour réparer la légère faute de prosodie, la syllabe surabondante se fondait en un hiatus qui eût fait dresser les cheveux à la perruque blonde de Boileau. Mais le Sacré-Cœur a un système de versification à part, dans lequel, plutôt que de laisser passer une expression dangereuse, la vertu tord le cou à la poésie. » (Charles de Bernard, *Gerfaut*, nouvelle édition, Paris : Lévy, 1856 [1^{re} édition Gosselin, 1838], p. 183-184).

⁶³ Geneviève Bréton, *Journal 1867-1871*, Paris : Ramsay, 1985, p. 70.

⁶⁴ « Si l'organe de l'interprète n'est pas suffisamment exercé, il sera mieux de supprimer [les traits écrits sur le point d'orgue qui termine chaque couplet] tout à fait et de chanter les trois couplets sur la notation du premier » (Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes*, Paris : L'auteur, 1846, p. 29).

« Gerfaut avait une voix de ténor douce et vibrante ; il la conduisait habilement, esquivant les passages périlleux, tournant les difficultés qu'il jugeait au-dessus de son talent d'exécution, chantant, en un mot, avec la prudence d'un amateur qui ne peut pas consacrer quatre heures par jour à filer des sons, et à couler des gammes chromatiques. Il dit son solo avec une simplicité voisine de la négligence, et remplaça même, par une tenue plus que modeste, le trait assez compliqué de la fin. ⁶⁵ »

Avec le vocabulaire technique qui affleure on s'aperçoit que, sans aller jusqu'à maîtriser son instrument « en artiste », le minimum de savoir-vivre impose des études suivies à toute une classe de la société. René Brancour (1862-1948), qui fut le second conservateur du Musée du Conservatoire, écrivit pour la revue *Musica* une histoire de la romance sous le Second Empire ⁶⁶ dans laquelle il cite aux côtés du ténor Adolphe Nourrit ⁶⁷ deux grandes interprètes : Maria Malibran et Thérèse. Et c'est évidemment vers l'idéal de voix lyrique et opératique de la première que se tournent les désirs des parents pour leur progéniture :

« Un père et une mère ne craindront pas de dire : *Que nos enfants sachent jouer une polka et chanter une romance, c'est tout ce qu'il nous faut.* Passe pour la Polka ! On peut y arriver sans savoir une note. [...] Quant à la romance, c'est autre chose. Je suppose que les parents tiennent médiocrement à entendre chanter comme une fileuse, ou comme *la fameuse Thérèse* ! Je reconnais que pour obtenir ce genre de succès, il n'est besoin d'aucune étude, d'aucune science. Mais la romance, c'est déjà de l'art. Les parents, qui tiennent le langage que je viens de citer, ne savent pas combien il est difficile de la chanter, je ne dirais pas bien, mais convenablement. Les principales difficultés de l'art du chant se rencontrent en effet dans la romance. Elle exige une respiration facile et réglée ; des sons moelleux et doux, s'enflant et diminuant, suivant les exigences de la mélodie ; une diction pure ; une voix sympathique. De plus, la romance étant généralement un petit drame en trois couplets, chacun de ces couplets doit avoir sa couleur, son sentiment en harmonie avec les paroles. ⁶⁸ »

Pour compenser les faiblesses ou les défections ⁶⁹ et créer l'événement, on fait appel à des chanteurs de métier, dont certains sont spécialisés dans l'art de salon. Avec un répertoire très restreint mais rapidement célèbre et parfaitement rôdé (voir les exemples

⁶⁵ Charles de Bernard, *Gerfaut*, nouvelle édition, Paris : Lévy, 1856 [première édition Gosselin, 1838], p. 180.

⁶⁶ René Brancour, « La Romance sous le Second Empire », *Musica*, avril 1914, p. 74-76.

⁶⁷ Voir Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2006, p. 173.

⁶⁸ Louis-Alphonse Holtzem, *Complément des bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1867, p. 90-91.

⁶⁹ « Nadaud est là, toujours en verve ; s'il manquait un acteur, il sait le rôle, et le remplacerait au besoin ; si l'accompagnateur ne vient pas, il fait la musique, il fait l'orchestre ; il fait tout, également bien » (Émile Barateau, « Opéras de salon », *Le Ménestrel*, 25 février 1855, p. 1).

imaginaires de Triffolato et Muscardini en annexe 4c), ils font le tour de tous les hôtels particuliers de la capitale ; à chaque halte ils empochent une rétribution qui leur permet notamment de s'habiller comme leurs hôtes, un peu à la manière d'Offenbach violoncelliste ⁷⁰. Au concert et dans les réceptions royales ⁷¹ on fait généralement appel aux artistes de premier rang qui brillent sur les scènes officielles. Cependant, cet appareil n'est pas propice aux échanges plus intimes qui caractérisent normalement l'atmosphère du salon :

« La vie est partout, seulement elle n'est pas très-intelligente dans les salons ; pour les animer, on a parfois recours à la musique et il arrive que des morceaux bruyants plus que brillants remplissent toute la soirée. Les acteurs de l'Opéra ou ceux du Théâtre Italien attestent par leur présence la richesse et le bon goût de la maîtresse de la maison, mais les invités, immobiles à leur place, les femmes assises, les hommes debout pendant deux ou trois heures, sortent du salon sans avoir échangé une parole, on n'a pu qu'apercevoir le haut de la toilette des femmes, le reste est caché, froissé et déchiré par la foule. Ces espèces de concerts n'ont rien de commun avec ce que nous pourrions appeler la musique de salon. Celle-ci éveille tout à coup l'attention au milieu d'une spirituelle causerie qu'elle semble continuer, car l'esprit aimable y apparaît aussi. Les notes disent quelque chose, même avec des paroles qui disent beaucoup : la perfection de ce genre charmant, ce sont les compositions [comprendre : les romances] de M. Nadaud. ⁷² »

L'intermède musical ne doit pas entraver l'alternance des activités qui distingue la soirée du concert ⁷³. C'est assez dire que, si certaines romances d'opéra-comique, comme celle de Jenny dans *La Dame blanche*, peuvent être arrangées et transposées pour être interprétées hors-contexte dramatique ⁷⁴, il est erroné d'avancer que « la romance permet d'introduire la scène lyrique dans l'espace du salon et fait office, en quelque sorte, d'opéra-comique de chambre ⁷⁵. » La généalogie des numéros d'opéra-comique est d'ailleurs fort différente ⁷⁶ de

⁷⁰ Voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2010, p. 40-73.

⁷¹ Thomas Vernet prépare actuellement une étude sur « les concerts dans les résidences royales sous la monarchie de Juillet », à partir d'un recueil de programme ayant appartenu à Auber, qui était alors responsable de la programmation pour la Maison du Roi (voir <https://dezede.org/dossiers/34/>, lien consulté le 5 septembre 2014).

⁷² Virginie Ancelot, « Un salon sous l'Empire de Napoléon III », *Un salon de Paris*, Paris : Dentu, 1866, p. 307-308.

⁷³ Le concert où l'on parle, « simple agrandissement du salon bourgeois », devint progressivement le lieu d'une écoute attentive et silencieuse dans les années 1840 avec des virtuoses comme Liszt, lequel « sut imposer le silence » au public rennais (Marie-Claire Le Moigne Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève : Minkoff, 1988, p. 211-212).

⁷⁴ Voir la *Ballade de la dame Blanche*, arrangement manuscrit, F-ASOlang, Rodrigues n° 4, n.p..

⁷⁵ Laure Schnapper, « Chanter la romance », *Napoleonica. La Revue*, 2010/1 n°7, p. 3.

celle des morceaux de salon, et leur pérennité bien supérieure. Concernant le genre théâtral, le musicographe Fétis indique tout simplement qu'il existe en France « une sorte de petit air, qu'on nomme *couplet* quand le caractère en est gai, et *romance* lorsqu'il est mélancolique⁷⁷ ». La véritable parenté, s'il fallait en découvrir une entre la romance scénique et la romance de salon, serait plutôt du côté des aptitudes nécessaires pour le compositeur :

« Elle ne demande qu'à vous plaire quelques instants et puis à être oubliée. La romance de la veille est remplacée par celle d'aujourd'hui, qui a son tour fera place demain à une autre, et leur peu de durée ne prouve rien contre elles. Les romances sont comme les fleurs. [...] Une autre considération qui parle fortement en faveur de la romance, c'est que c'est elle qui est le début obligé de tous les compositeurs ; et ensuite, quand ils s'élèvent à la musique dramatique, souvent encore c'est une gracieuse romance, de jolis couplets qui leur font obtenir un succès, ou du moins qui y contribuent puissamment. Grétry, Dalayrac, Méhul, Boïeldieu doivent peut-être la plus grande part de la popularité qu'ils ont si justement acquise à ces charmantes romances qu'ils jetaient avec tant de facilité au milieu de leurs opéras et qui n'en sont pas le moindre ornement.⁷⁸ »

La romance apparaît ainsi au cœur du lancement de carrière de l'auteur, puis à l'origine de la réussite de chaque ouvrage. Boïeldieu père (1775-1834) est effectivement arrivé dans le monde musical parisien par la romance⁷⁹. S'il avait voulu prendre des exemples dans les générations suivantes, Jules Lovy aurait pu citer le cas d'Albert Grisar (1808-1869)⁸⁰.

⁷⁶ Voir David Charlton, « Le matériel musical de l'opéra-comique », Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, dir., *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon : Symétrie, p. 252-256.

⁷⁷ François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834, p. 158. Sa thèse selon laquelle l'air de cour puis le nocturne et la romance seraient des descendants du madrigal en tant que musique de chambre vocale dans le cadre privée, par diminution progressive du nombre de voix, est davantage sujette à caution (*ibidem*, p. 165-166).

⁷⁸ Jules Lovy, « De la Romance », *Le Ménestrel / Journal de Musique*, publiant tous les dimanches une romance inédite, avec accompagnement de Piano ou Guitare, 6 août 1837.

⁷⁹ « Sa jolie figure, cet air de bonne compagnie qu'il posséda toujours, l'avaient fait remarquer. La maison Erard était alors le rendez-vous de tout ce qu'il y avait d'artistes distingués à Paris, et Boïeldieu sut y trouver accès, malgré sa position peu avantageuse. Il trouva quelques paroles de romance, et la musique délicieuse qu'il y adapta lui valut de grands succès dans le monde : ce n'était plus comme accordeur, mais bien comme professeur de piano qu'il s'ouvrait l'entrée des meilleures maisons [...] » (Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Paris : Lévy, 1860, p. 5).

⁸⁰ « Une simple romance *La Folle*, commença sa réputation d'artiste ; expressive et remarquable par l'originalité de sa forme, cette mélodie obtint un succès de vogue » (Charles Poisot, *Histoire de la musique en France*, Paris : Dentu, 1860, p. 240).

c) La vocalité de salon

Le contexte d'écoute (continuité avec les autres moments de la soirée), les contraintes génériques (limitation des gestes) et les insuffisances techniques (pas de répétition possible) étant posés, nous pouvons aborder la question de la vocalité souhaitable. D'après le grand chanteur d'opéra Jean-Baptiste Faure (1830-1914), l'instrument n'a nul besoin d'être puissant :

« Quant aux personnes qui ne cherchent dans le chant qu'une simple distraction, on peut se montrer encore moins exigeant sous le rapport de la voix ; au concert et surtout au salon, de tous les effets, ceux de douceur sont toujours les plus appréciés ; un filet de voix intelligemment conduit est suffisant lorsqu'on sait se faire écouter. ⁸¹ »

Cet avis renforce – une fois de plus ⁸² – l'idée d'un fossé entre le chanteur professionnel capable de chanter et jouer un rôle en scène, et celui qui se cantonne au récital. Il y a cependant de très belles voix parmi les amateurs, et le professeur Felice Blangini (1781-1841) note déjà dans ses mémoires, vers 1830 :

« La comtesse Duplessis, [...] si elle eut été dans une position à faire ressource de l'art musical, eut été une artiste fort distinguée ; et ce n'est pas le seul exemple que j'aie remarqué, dans ma carrière professorale, d'une voix et d'une méthode au moins égales à celles que l'on applaudit le plus sur nos théâtres. Qui possède une plus belle voix, qui chante mieux que madame la comtesse d'Hautefort [...] ? ⁸³ »

Ces grandes voix peuvent certes travailler à huis clos avec leur professeur tout le répertoire que celui-ci leur propose, mais sont parfois entravées dans leurs envies de chanter en public à cause de la position sociale de leurs parents dans la grande bourgeoisie ou la noblesse. Quant à la mère de Julius Stockhausen, malgré un talent remarquable, elle ne chante d'abord qu'au concert (et surtout de la musique sacrée) puis plus du tout, essentiellement

⁸¹ Jean-Baptiste Faure, *La voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886, p. 22.

⁸² Concert et salon sont très souvent associés dans les traités : « La gesticulation et une expression trop marquée du visage ne sont tolérables qu'au théâtre. Au salon ou dans un concert, le maintien, exempt d'affectation ou de raideur, doit être simple et naturel » (Charles Delprat, « Derniers conseils », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris, Librairie internationale, 1870, p. 190).

⁸³ Maxime de Villemarest éd., *Souvenirs de F. Blangini*, Paris : Allardin, 1834, p. 67.

par conviction religieuse⁸⁴. Il arrive aussi que l'on donne des extraits d'opéra entre personnes de la haute société, comme les représentations étudiées par Nathalie Le Gonidec autour de la famille Bellissen vers 1836, déjà jugées « rares » à leur époque par les protagonistes eux-mêmes⁸⁵, ou en mêlant professionnels et dilettantes, comme le vicomte de Beaumont-Vassy se souvient l'avoir observé dans le salon parisien de la princesse de Belgiojoso à la même époque :

« Les artistes musiciens venaient aussi en grand nombre chez la princesse Belgiojoso. Le prince avait lui-même une voix superbe et chantait en artiste. Souvent il lui est arrivé d'exécuter un duo avec Julia Grisi ou Persiani, tout aussi bien qu'aurait pu le faire un chanteur *di primo cartello*⁸⁶. »

Cependant, l'enthousiasme des actrices occasionnelles n'est pas forcément du goût de tous ; il faut s'attendre à essuyer bien des reproches et des persifflages. Suffisamment douée pour être admise par Gilbert Duprez à suivre ses leçons, Lucile Le Verrier (1853-1931) affronte la désapprobation de son père :

« Ce soir, j'ai fait de la musique aux trois messieurs et à M. et Mme Mourier. Mon père ne peut souffrir la méthode de Duprez ; il trouve qu'elle exerce trop la voix, qu'on chante trop comme au théâtre. C'est pourtant la vraie manière de chanter avec âme, et je sens que je ne pourrais pas chanter autrement. Quant à avoir la voix fatiguée, non : ma voix devient au contraire de plus en plus forte. C'est décourageant, quand on travaille de tout cœur, d'être ainsi critiquée à tort. J'aime bien papa, mais je suis malheureuse quand je chante devant lui.⁸⁷ »

« Chanter avec âme » pourrait suggérer ici l'usage du timbre sombre, *a priori* banni des salons⁸⁸. La mention « avec âme » apparaît le plus souvent dans les romances pour

⁸⁴ Voir Geneviève Honegger, *Jules Stockhausen, Itinéraire d'un chanteur à travers vingt années de correspondance 1844-1864*, Lyon : Symétrie, 2011, p. 7.

⁸⁵ Voir Nathalie Le Gonidec, « Le théâtre de Royaumont », Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec, *Tréteaux et paravents*, Paris : Creaphis, 2012, p. 143.

⁸⁶ Édouard Ferdinand de La Bonnière, *Les salons de Paris et la société parisienne sous Louis-Philippe 1^{er}*, Paris : Sartorius, 1866, p. 130.

⁸⁷ Lucile Le Verrier, *Journal d'une jeune fille Second Empire (1866-1878)*, Paris : Zulma, 1994, p. 65.

⁸⁸ « Puisque la *voix sombrée* exige un exercice spécial de la part de l'appareil phonique, le jeu l'expression, les caractères ne peuvent plus être les mêmes que dans la *voix blanche*. [...] Si par son énergie, par son ampleur, [la voix sombrée] semble mieux convenir à la gravité, aux passions du grand-opéra, cette dernière sera d'un effet plus sûr, d'une convenance plus marquée, offrira un charme mieux senti dans l'opéra-comique et la romance » (Ariste Potton, *Observations physiologiques et musicales. Analyse d'un mémoire des docteurs Diday et Pétrequin sur la voix sombrée*, Lyon : Boitel, 1843, p. 13).

caractériser un passage doux ⁸⁹, où elle exclut vraisemblablement le son plat au profit d'un son plus moelleux et/ou voilé, qui peut sembler sensuel, et met en jeu une couverture plus accusée. Lorsqu'elle est demandée dans le fort, elle nous semble interchangeable avec « avec passion » ; elle est alors à rapprocher de « *con calore* », « *crescendo espressivo* » ou « vibré » ⁹⁰, voire « *stentato* », si des chevrons surplombent un fragment de mélodie syllabique. Dans les deux cas, la vocalité déborde du cadre sage et prude pour exprimer un sentiment. Outre l'inconvenance de chanter « comme au théâtre », pour une jeune fille qui n'est pas encore mariée, nous pouvons tout à fait imaginer la transgression des frontières génériques dérange, car il existe un réel décalage entre l'esthétique de la voix au salon et l'esthétique de la voix sur scène. La technique lyrique de Duprez et ses contemporains est adaptée pour faire comprendre un texte dans une salle vaste et bruyante, c'est-à-dire pour se faire entendre distinctement au-dessus de l'orchestre et des conversations privées de plusieurs centaines d'auditeurs. Nous avons vu (§ 1.2b et § 2.1b) quelles déformations cela entraînait par rapport à la parole ordinaire, au ton assez simple adopté pour causer dans les salons. Cette nécessité d'adapter la technique au lieu n'est nullement une crise passagère, puisqu'elle est encore notée dans l'entre-deux-guerres :

« On est souvent curieux d'entendre, par hasard, un chanteur d'opéra dans un salon : on escompte ces grands effets, que l'on admire tant sur la scène et qu'il semble que, de près, on goûtera mieux encore... Et très vite, on est déçu, surpris, puis fatigué. La proportion n'y est plus, le côté conventionnel apparaît trop, le charme s'envole avec le rapprochement..., on est frappé soudain comme d'une fausse note. ⁹¹ »

La diction et les effets vocaux, qui gagnent à s'épanouir dans un espace acoustique conséquent, heurtent les oreilles des auditeurs ⁹². Dès lors, on comprend pourquoi le chant dans les salons a quelque fois un aspect authentiquement confidentiel. De nombreux

⁸⁹ Voir Gustave Roger, *Inès et Pébilo*, Paris : Heugel, 1843 ou Paul Henrion, « Je pardonnerais ! », *Album 1851*, Paris : Colombier, 1850, n.p..

⁹⁰ Le son vibré est typiquement requis dans des morceaux tirés d'opéra ou destinés à des chanteurs lyriques de profession ; comparer par exemple les indications « vibrato. » dans Fromental Halévy, *Le Guitarrero*, n° 7 *Air chanté par Mme Capdeville*, Paris : Schlesinger, 1841, cotage M.S.3254.7, p. 2, et Antoine Marmontel, *Ma Provence*, in *Le Ménestrel*, 5 mai 1839.

⁹¹ Henri de Curzon, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923, p. 136.

⁹² La manière artistique, manquant de naturel, de Pauline Viardot avait déplu à Clara Schumann (voir Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, Paris : Fayard, 2000, 598).

comptes rendus font état d'une manière de chanter très douce, presque inaudible et susurrée, ayant cours pour dire la romance en société :

« Ne possédant qu'une voix incertaine et vague de ténor, il chantait avec un très grand art, cet art pratiqué de si haute maîtrise aussi par Darcier, Nadaud et quelques autres, cet art du chant où l'admirable articulation du mot donne de la valeur à la note la plus insignifiante et fait surgir l'émotion intense là où un chanteur médiocre ne dégagerait qu'une impression de sentimentalité naïve. ⁹³ »

Cet instrument atrophie, et pourtant si chantant, évoque pour nous celui de Reynaldo Hahn ⁹⁴. Les descriptions de Charles Gounod ⁹⁵, Charles Lenepveu ⁹⁶, Giacomo Meyerbeer ⁹⁷ et Fromental Halévy ⁹⁸ n'en sont pas éloignées, et l'on serait tenté de rapprocher ces « voix de compositeurs » de la vocalité idéale du salon – le terme de « diseur » s'apparentant peut-être trop à la chanson réaliste ⁹⁹ pour qualifier le phénomène.

Il faut encore distinguer une catégorie de chanteurs professionnels dont la voix, travaillée, ne peut cependant pas leur ouvrir la voie d'une carrière en dehors des salons. L'exemple parangon en est Léon Duprez (1838-1928), le fils du grand ténor, recalé par la critique dès ses débuts pour défaut de puissance vocale :

⁹³ Henri Maréchal, « Souvenirs d'un musicien », *Le Ménestrel*, 15 avril 1906, p. 1.

⁹⁴ Écouter par exemple Reynaldo Hahn accompagné par Giuseppe Benvenuti dans l'air de Zurga « Ô Nadir... » des *Pêcheurs de perles* de Bizet (Paris, 14 septembre 1927, Columbia D 2021 / WL 580, exemplaire tiré de la collection de Guy Dumazert reporté par Alfa CD pour *Les introuvables du chant français*, vol.3, EMI, 2004). Le compositeur prône d'ailleurs une expressivité retenue : « Le chant est déjà par lui-même une hypertrophie du langage parlé ; il agit comme un verre grossissant et confère aux mots usuels, même chantés sans expression, une importance souvent excessive. Par le seul fait que les mots ordinaires sont *chantés*, ils apparaissent transformés, agrandis, ou tout au moins soulignés. Il faut donc garder l'*expression* pour le moment où l'on doit donner à l'accent une signification plus profonde, une puissance plus active et même alors la doser avec soin » (Reynaldo Hahn, « Propos sur le chant », *L'oreille au guet*, Paris : Gallimard, 1937, p. 276).

⁹⁵ « Je ne retrouvai ni cette force, ni cette sonorité, ni ce timbre, que je possédais étant enfant et qui constituent les véritables voix ; la mienne est restée couverte et voilée. » (Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, 5^e édition, Paris : Lévy, 1896, p. 38-39).

⁹⁶ « Ils ont pris ensuite la partition de *Roméo et Juliette* qui vient de paraître et, avec sa petite voix de compositeur, Lenepveu chantait *sotto voce* les duos et, peu à peu, s'échauffant... toute la partition. Puis, les lieder de Schubert. Les mélodies se succédaient, les heures passaient sans que nous ne songions à parler ni à partir. » (Geneviève Bréton, *Journal 1867-1871*, Paris : Ramsay, 1985, p. 25, entrée du 9 juin 1867).

⁹⁷ Le ténor Roger prête à Meyerbeer « un souffle de voix un peu tremblant » (Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorff, 1880, p. 176).

⁹⁸ « On pouvait supposer qu'il [=Halévy] avait une voix, mais qu'il ne la donnait pas complètement. » (Ernest Deldevez, *Le Passé à propos du présent*, Paris, Chaix, 1892, p. 27).

⁹⁹ Voir les travaux en cours de Marie-Charpentier Leroy consacrés à l'évolution de la vocalité dans la chanson réaliste, et l'ouvrage de Catherine Dutheil, *La Chanson réaliste*, Paris : L'Harmattan, 2004.

« M. Léon Duprez, [a voulu] chanter sans avoir de voix. [...] Ce jeune débutant est tout à fait insuffisant pour le théâtre, et [...] fera bien de consacrer ses talents aux plaisirs des petits salons ¹⁰⁰. »

Ce fut aussi, en quelque sorte, le cas de François Delsarte. Brillant dès l'adolescence par sa musicalité, il semble à cette époque réunir une grande partie des qualités requises pour devenir un chanteur lyrique ¹⁰¹ :

« Dès l'âge de quatorze ans, je possédais une voix de ténor, aux charmes de laquelle je devais déjà d'assez remarquables succès, car, à côté des grands airs d'opéra qui se chantaient dans les salons, j'y faisais applaudir de simples leçons de Rodolphe. [...] aussi mon admission au pensionnat du Conservatoire ne fut-elle pas même discutée. Hélas ! à peine y avais-je passé six mois que, sous l'influence meurtrière d'un enseignement inintelligent, j'avais vu disparaître cette voix sur laquelle on avait fondé de si brillantes espérances ! ¹⁰² »

Les solfèges de Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812) sont réputés pour la souplesse dans les intervalles disjoints et le long ambitus qu'ils exigent ; ces dispositions associés aux « charmes » du ténor naissant de Delsarte laissent supposer une certaine égalité de timbre sur la tessiture. Il est parfois complexe de comprendre les causes (psychologiques, auditives, motrices...) d'une perte rapide et définitive des moyens vocaux – les cas de Cornélie Falcon au XIX^e siècle ou celui plus récent d'Alexia Cousin étant emblématiques – mais Delsarte semble dénoncer ici un forçage prématuré par des exercices inappropriés. Quoiqu'il en soit, les témoignages plus tardifs sur son organe sont généralement assez négatifs, en particulier concernant son volume sonore très faible. Pour Angélique Arnaud, « Del Sarte n'était pas sans voix ; il l'avait au contraire très étendue, très puissante ; d'un timbre impressionnant ; éminemment sympathique ; mais c'était un organe malade et sujet au caprice ¹⁰³ ». Souhaitant accréditer l'idée que Delsarte possédait encore une voix, son élève nous relève en fait son principal défaut : l'inégalité, la non-fiabilité. Or, dans un contexte professionnel, avoir une voix, c'est précisément l'avoir tous les jours, à toute heure, et surtout chaque fois qu'il s'agit de chanter ; produire un son correct ou tonitruant à l'occasion n'est certes pas

¹⁰⁰ W. Batta, *Revue artistique et littéraire*, 1863, cité d'après Hervé David, <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Duprez%20Leon.html>, lien consulté le 7 septembre 2014.

¹⁰¹ Voir les critères de sélection des aspirants à l'entrée au Conservatoire §3.2b.

¹⁰² François Delsarte, « Des sources de l'art », *Conférences de l'association philotechnique*, Paris : Masson, 1866, p. 112.

¹⁰³ Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 28-29.

posséder un instrument. Delsarte a chanté rarement, mais longtemps. Son succès fut toujours lié à sa grande musicalité et sa science de l'effet, tournée vers le « vrai »¹⁰⁴. Il a par ailleurs beaucoup déclamé en public, et sa tendance à rechercher plutôt le touchant et le sublime que l'emphase – dont il n'avait, du reste, peut-être pas les moyens – rentrait idéalement en résonance avec les convenances du chant en société. Son fils présente une nature encore plus nettement accusée de chanteur de salon, ayant d'emblée les caractéristiques de volume et de finesse d'interprétation correspondant à l'emploi, et rien de ce qu'il eût fallu pour le dépasser :

« Pour Gustave, la carrière avait semblé s'ouvrir facile et souriante. Non qu'il pût approcher de son père au point de vue dramatique ; il n'avait pas comme lui la synthèse absolue des aptitudes ; et, quant au théâtre, sa taille ne l'eût pas favorisé. Comme chanteur, la voix était faible ; mais quel charme et quelle manière de dire ! Si l'organe ne se prêtait pas à tous les rôles, s'il n'avait pas l'étendue de l'échelle vocale qui permet d'aborder toute composition, le timbre sympathique, tendre, pénétrant, satisfaisait à tout ce que la romance peut exprimer de plus exquis. Lorsqu'on l'avait entendue, cette voix guidée par l'impulsion de la grande méthode, on en gardait en soi la suavité et la mélancolie ; elle vous hantait, et vous laissait comme une impatience de l'entendre encore. En tant que chanteur de concerts et professeur, Gustave del Sarte eût pu se faire une haute position. ¹⁰⁵ »

Si la « grande méthode » est celle de la tragédie et du drame lyrique, c'est évidemment du « grand genre » de romances, le genre mélancolique, que traite cette description. Il en est un autre qui nécessite « une voix facile, formée par un travail bien dirigé ¹⁰⁶ », ce sont les romances variées ; celles-ci font appel à des traits et ornements divers, et exigent un certain degré de virtuosité, à plus forte raison si le mouvement est vif ¹⁰⁷ ou qu'elles comportent des

¹⁰⁴ Le « vrai » et l'effet théâtral ne sont aucunement en contradiction à cette époque : « C'est donc en pénétrant dans le fond de notre âme que nous saurons trouver ces tons vrais qui remuent les auditeurs, cette sorte de langage, d'accent qui, par sa seule inflexion, indique les sentiments, la passion qui nous domine » (Léon et Marie Escudier, *Dictionnaire de musique*, Paris : Bureau central de musique, 1844, p. 117).

¹⁰⁵ Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 39.

¹⁰⁶ Voir Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes*, Paris : L'auteur, 1846, p. 31.

¹⁰⁷ « On a généralement tort de gêner la simplicité de la Romance en y ajoutant des traits. Il y a cependant quelques cas où le sens des paroles peut en comporter, principalement dans le genre bâtard de Romances qu'on doit plus particulièrement nommer COUPLETS ou CHANSONNETTE. Le sujet en étant léger, vif, spirituel ou gracieux, invite à varier quelques phrases des derniers couplets ; mais il est de rigueur de chanter toujours le premier, tel que le compositeur l'a écrit. » (Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 2^e édition, 1841, p. 144). Un bon exemple du genre est Gilbert Duprez, *Le Lutin des bois*, Paris : Chaux, 1849 (voir Ernest Deschamps, « Album de chant et album de danse offerts aux abonnés de la Revue et Gazette musicale. », *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 6 janvier 1850, p.5).

trilles. Le cas des grandes voix échappe toutefois aux méthodes spécialisées dans le répertoire de salon, parce qu'il est l'affaire non d'un enseignement professionnel spécifique mais d'une pratique courante, dont les traditions s'observent dans le monde. On ne trouve en la matière que des conseils absolument pragmatiques :

« L'art n'est pas de chanter fort, mais de nuancer son chant conformément à l'expression des paroles. [...] Ces chanteurs devront se défier de la vigueur de leur organe et ne pas confondre les cris avec l'expression. Généralement on doit mesurer la vibration de sa voix à l'étendue de la salle où l'on chante. ¹⁰⁸ »

La « vibration », inclut notamment la richesse du timbre, une résonance plus large dans le corps et la quête acoustique et technique du son qui porte et emplît la salle. La coloration et les effets relevant d'une technique fine adaptée au salon, spécificités pourtant assez évidente à la lecture des comptes rendus des prestations privées de Ponchard ou Nourrit, ne sont pas mentionnées dans les sources que nous avons consultées. Considéraient-ils que ces ressources intimistes fussent si personnelles à chaque appareil vocal qu'on ne pouvait en systématiser les lois ? La cohérence de leur méthode allait-elle si loin qu'il ne soit pas pertinent de traiter la romance à part, et à part entière ? La volonté de feindre, autant que possible, l'aisance et le naturel du mode d'expression chanté, lorsque l'on se produisait en société, impliquait-elle une réticence à le décrire savamment ?



Toutes les relations d'audition et recommandations esthétiques générales que nous avons compilées permettent de se figurer avec précision le chant des amateurs, soit en imaginant les défauts que les indications gravées et les remarques des traités entendent corriger, soit en concluant des compliments ponctuels aux manquements habituels¹⁰⁹, soit en déduisant de la lecture des lignes mélodiques imprimées les effets vocaux attendus. Grâce aux expériences d'auditeurs et de chanteurs consignées dans la littérature du temps, et à leur confrontation aux sources musicales (accompagnées de toutes les informations propices à appréhender leur usage à l'époque), le « don de la musique et du chant » cher à

¹⁰⁸ Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 18.

¹⁰⁹ En racontant sa première audition d'un chanteur de salon professionnel, le personnage de Reybaud indique en creux les défauts communs au grand nombre des amateurs : « Chaque note sortait avec une grande sûreté d'intonation ; la voix était parfaitement posée » (Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 3^e édition revue et corrigée, Paris : Lévy, 1849 [1^{re} édition Paulin, 1842], p. 189-192).

Proust¹¹⁰ a été décliné techniquement. Nous avons pu aussi préciser la manière dont la romance s'insère dans le quotidien mondain et familial des salons.

Pour approfondir notre recherche concernant les voix lyriques éduquées, dont le champ des possibles est nettement plus vaste, il faut réaliser l'archéophonie du répertoire de salon, en distinguant si possible les morceaux selon la typologie vocale d'origine.



Figure 52 – Dessin de [François ou Frédéric] Bouchot, in Max d'Autrive, *La Musique à domicile*, Paris : Colombier, c1841, d'après le cotage C.231. © Fonds More-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard

¹¹⁰ « Pour une famille vraiment vivante, où chacun pense, aime et agit, pour une famille qui a une âme, qu'il est plus doux encore que cette âme puisse, le soir, s'incarner dans une voix, dans la voix claire et intarissable d'une jeune fille ou d'un jeune homme qui a reçu le don de la musique et du chant. » (Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours*, Paris : Gallimard, 1924, p. 208).

4.2 L'INDUSTRIE DES ALBUMS

Nous avons vu jusqu'ici combien la romance s'affirmait en opposition à l'art lyrique pratiqué sur scène. Il faut maintenant relativiser ce principe en observant comment, pour faire la fortune et la notoriété de ses auteurs, la musique de salon sort parfois du salon et tend à se rapprocher de genres opératiques (voir Figure 52 le rapport frontal avec l'auditoire, admis pour interpréter la chansonnette).

Nous allons montrer a) comment un compositeur conçoit des vocalités variables en fonction des différentes typologies de ses interprètes-dédicataires, cette plasticité primant sur le style d'auteur ; b) comment les formes des compositions nouvelles s'adaptent au cadre éditorial qui les accueille, cette nécessité dépassant les aspirations idéales internes au langage musical ; c) comment le double phénomène (a+b) permet de suivre l'évolution vocale d'un artiste de salon par la mise en série des romances écrites pour lui, indépendamment des sous-genres.

a) Changement de contexte

Si dans le salon, seule la chansonnette (romance bouffe) s'arroge les prérogatives du jeu scénique, les autres types de romances sont parfois chantées face au public... hors des salons ! C'est d'abord le cas dans les concerts ¹¹¹ :

« Samedi, tout ce qu'il y a de distingué dans la capitale s'était donné rendez-vous au Ranelagh. Les rues de Passy, ce soir-là, étaient encombrées d'équipages brillants, et plus encore que de coutume les jolies femmes et les fashionables étalaient leurs toilettes recherchées et de bon goût. La gracieuse salle de M. Herny offrait l'aspect du théâtre des Bouffes ; les élégantes qui, chaque hiver, s'y reconnaissent, s'étaient rendues à Passy pour entendre ce concert que donnait la Taglioni de la romance. Mlle Loïsa Puget avait composé sa soirée musicale avec son goût accoutumé ; tous s'en allaient en répétant les phrases si douces de cette divine composition de Loïsa

¹¹¹ « Pendant la première moitié du XIX^e siècle, les romances jouèrent un rôle important dans la vie musicale privée, semi-publique et publique en Europe. On avait même coutume de d'insérer des romances dans les concerts symphoniques, bien souvent, elles représentèrent le point culminant d'un concert. » (Rainer Gstrein, *Die vokale Romanze in der Zeit von 1750 bis 1850*, Innsbruck : Helbling, 1989, p. 121). Voir aussi Étienne Jardin, « Les albums de romances dans les concerts caennais de la monarchie de juillet », *Quatre siècles d'édition musicale. Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Bruxelles : Peter Lang, 2014, p. 241-250.

Puget, *À la grâce de Dieu*. Ponchard l'a chantée comme d'habitude, à faire venir les larmes aux yeux ; il a fort bien détaillé aussi le duo de *Leicester* avec Mlle Jansens, son élève, [...] cantatrice distinguée, sinon pour la scène, au moins pour le salon. [...] L'air du *Mauvais œil*, de l'opéra de Mlle Loïsa Puget [...], si varié et si gracieux, produit toujours, au salon comme au théâtre de l'Opéra-Comique, le plus brillant effet. ¹¹² »

La comparaison avec le décor fastueux du Théâtre-Italien nous fait penser aux dépenses importantes faites par Offenbach en 1855 pour donner un cachet de luxe aux deux salles successives des Bouffes-Parisiens, de manière à y attirer le même public : la noblesse élégante ¹¹³. Notons que le programme du concert est composite, mêlant répertoire scénique et répertoire de salon. Car, à l'inverse, et depuis bien plus longtemps, la musique d'opéra se chante dans les salons. L'édition des ouvrages en réduction piano-chant s'accompagne donc couramment de transpositions et de simplifications, qui génèrent parfois des versions très différentes, en particulier lorsqu'il faut tirer de scènes avec chœur des morceaux solistes d'un bout à l'autre. Ces transformations imposent souvent des coupures et parfois des rajouts : dans les morceaux séparés du *Guitarrero* d'Halévy ¹¹⁴ gravés en piano-chant, par exemple, le second air de Zarah ¹¹⁵ est gratifié d'un passage en Ut majeur entièrement absent de la partition d'orchestre imprimée et représentée sur les théâtres de province ¹¹⁶. La diversité des genres musicaux, dans les concerts comme dans les salons, est un des moyens de pallier l'inégalité des chanteurs en présence, puisqu'en laissant à chacun son genre de prédilection, on évite la concurrence :

« Je vais tous les jeudis chez Cazaux. [...] Hier, il y avait Montaubry, le frère du chanteur de l'Opéra-Comique. [...] Il a une voix de ténor bien timbrée et on a chanté, comme toujours, le trio de *Guillaume Tell*. Puis le duo. Ensuite, le premier ténor de Lyon, un nommé Labat, qui a une voix splendide, a chanté avec Cazaux, le duo du *Châlet*. La sœur de Madame Cazaux nous a dit quelques romances d'une façon ravissante, entre autre une de Clapisson intitulée *Le Rêve d'un enfant* et qui

¹¹² Hermance Lesguillon, « Passy, Ranelagh. Concert de Mademoiselle Loïsa Puget », *Le Follet*, 23 juillet 1837, p. 30-31.

¹¹³ Voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2000, p. (138, 142 et) 160-162.

¹¹⁴ *Le Guitarrero*, opéra-comique en 3 actes de Fromental Halévy, sur un livret d'Eugène Scribe créé à l'Opéra-Comique le 21 janvier 1841.

¹¹⁵ Fromental Halévy, *Le Guitarrero*, n° 7 Air chanté par Mme Capdeville, Paris : Schlesinger, 1841, cotation M.S.3254.7, p. 2-3, « Funeste pensée, fatal souvenir... ».

¹¹⁶ Voir la partition (Fromental Halévy, *Le Guitarrero*, Paris : Schlesinger, 1841, cotation M.S.3252) avec coupures et annotations utilisé pour les représentations de Lorient en 1842 (F-Pim, Res. F 7.110) et le matériel utilisé pour la création rouennaise en 1841 (F-R, Fonds du Théâtre des Arts, cote Théâtre 247).

est un vrai bijou. Cette femme chante cela avec tant d'âme et de passion qu'elle en fait venir les larmes aux yeux et qu'elle en pleure elle-même. ¹¹⁷ »

On remarquera que la sœur de la maîtresse de maison a « dit » ses romances, tandis qu'au concert de Loïsa Puget, Ponchard avait « chanté » la sienne. Il est peut-être un peu forcé de souligner ainsi la nuance lexicale, mais le déplacement de la mélodie hors de son cadre nécessite pourtant une communication différente :

« Le chanteur de salon doit renoncer aux moyens scéniques ; et, pour le dire en passant, il est mal séant d'y suppléer par ce petit tortillement des épaules et du torse qui est censé exprimer la violence contenue de la passion. Ce mouvement, inventé par un chanteur à la mode [?], et tombé dans le domaine public, nous semble une fort triste parodie du sentiment. Le vice de tous ces effets de convention est de manquer de vérité et de faire grimacer l'expression qui [...] n'est pas à sa place dans un concert. ¹¹⁸ »

Cette remarque agacée du pédagogue Stéphane de La Madelaine nous révèle l'habitude déjà prise, dans l'exécution des morceaux de salon en concert, d'y ajouter un surcroît de mouvement du corps pour trouver une sorte d'équilibre entre la présence d'un public nombreux et une musique résolument intimiste – quoique parfois bouillonnante intérieurement. Les raisons à l'origine de tels comportements et de tels événements sont largement publicitaires, à l'image des jeux de physionomie spectaculaires ¹¹⁹ et des concerts organisés par les instrumentistes virtuoses pour obtenir des invitations à se produire et vendre les partitions qu'ils composent ¹²⁰. Les entractes au théâtre, dansés ou non, sont également une tribune pour faire connaître de la musique nouvelle ou consacrer un succès de salon en l'orchestrant ¹²¹.

¹¹⁷ Emmanuel Chabrier à Charles Lenthéric, Paris, juillet 1860, in Roger Delage et Frans Durif éd., *Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 8.

¹¹⁸ Stéphane de La Madelaine, « Prononciation, Accentuation, Expression », *Physiologie du chant*, Paris : Desloges, 1840, p. 145-147.

¹¹⁹ Voir Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon : Symétrie, 2009, p. 164.

¹²⁰ Voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2010, p. 45, 57, 61 et 71, notamment.

¹²¹ *Le Moine* de Meyerbeer fut entendu avec accompagnement d'orchestre à Vienne lors d'un entracte à l'opéra (voir « Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 15 mai 1836, p. 167).

Le marché de la romance

Il s'agit ici de parler de la romance comme objet commercial et des romanciers comme gens de carrière ; même si cette carrière prend tous les aspects d'un dilettantisme, elle est accompagnée par les éditeurs de très près. Prenons pour exemple Henrion (1817-1901)¹²², auteur-compositeur encensé dans le *Figaro* comme étant « un artiste de premier ordre, un musicien de haute valeur, dont les romances de salon sont célèbres.¹²³ » Ce panégyrique est d'autant plus crédible que Gounod le confirme dans sa correspondance privée¹²⁴. Son cas est particulièrement intéressant puisqu'à trente ans à peine, Henrion fut à l'origine du procès qui fit reconnaître des droits d'auteurs pour la musique jouée en dehors des théâtres, à l'issue de quoi il co-fonda la Société des Auteurs et Éditeurs de Musique en 1850. Avec lui, et quelques autres auteurs de sa génération¹²⁵, la romance entre dans une sorte d'« ère industrielle » qui bouscule les pratiques antérieures :

« [Force est de saluer le travail de l'éditeur qui,] pendant environ vingt-cinq ans, a publié l'album de chant de M. Paul Henrion, qui obtenait tant de succès chaque année et dont la vente était assurée d'avance. M. Colombier a ainsi livré au public plus de trois cents mélodies, romances, chansons ou chansonnettes de cet artiste, si fécond en son genre.¹²⁶ »

Un album était auparavant soit une reliure factice, découlant du choix d'un particulier parmi des romances vendues séparément, soit un florilège, comme celui offert par l'éditeur du

¹²² Arthur Pougin donne le 20 juillet 1819 comme date de naissance (voir « Nécrologie / Paul Henrion », *Le Ménestrel*, 27 octobre 1901, p. 344), tandis que la notice de Christian Goubault évoque le 23 juin 1817 (voir « Henrion, Alexandre Ferdinand, dit Paul », Joël-Marie Fauquet dir. *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2003, p. 587). L'acte de décès, survenu vers 15h le 24 octobre 1901 (voir registre d'état civil du 9^e arrondissement, inscription n° 1408), indique qu'Henrion avait alors 84 ans et donne donc raison à Goubault.

¹²³ Maxime Boucheron, « Petits tableaux parisiens – le monde où l'on chante », *Le Figaro*, 17 septembre 1882, p. 1. Le journaliste donne Henrion pour chevalier de la Légion d'honneur, alors que seule sa qualité d'Officier d'instruction publique est mentionnée sur son acte de décès (8, place d'Anvers, Paris 9^e), et qu'aucun dossier de légionnaire n'est conservé.

¹²⁴ « Nadaud, le chansonnier, a dit cinq ou six de ses chansons qui ont extrêmement touché ou diverti l'auditoire. Je crois vous avoir souvent parlé de ce Nadaud que je considère comme un véritable génie dans ce genre : c'est une perfection que ses chansons tant sous le rapport des vers que sous celui de la musique dont le caractère est merveilleusement approprié aux sujets » (Gounod à Pauline Viardot, 10 février 1852, lettre citée d'après sa transcription par Jean Mongrédien, F-Pmh, Rmb 520 (16)).

¹²⁵ Voir *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24 décembre 1848, p. 397. La romance est ici décrite sous les traits d'une république démocratique avec mandat présidentiel de 4 ans pour le compositeur le plus en vue, afin de souligner le côté éphémère de ces morceaux et l'importance des effets de modes.

¹²⁶ Arthur Pougin, « Colombier », *Biographie universelle des musiciens / supplément et complément*, Paris : Firmin-Didot, 1878, t. 1, p. 192-193.

Ménestrel à ses abonnés. Ce type d'album n'est pas décrit par Larousse¹²⁷ ni Littré¹²⁸. Il donnait lieu à des auditions privées¹²⁹. Ce dont il est question ici est tout différent : il s'agit d'une dizaine de pièces inédites toutes de la plume du même compositeur, proposées à la suite. On en publie le plus souvent un par an, au moment du Nouvel An ; en 1841, le critique du *Ménestrel* n'en recensait pas moins de quatorze¹³⁰. La pratique de donner en audition publique un tel album annuel semble être apparue en 1846 avec successivement ceux de Clapisson, Arago et Henrion, le premier dans un salon particulier, les deux autres salle Herz¹³¹. Il y avait dans les trois cas des compléments de programme instrumentaux et vocaux pour parer à la monotonie que pouvait représenter un tel concert monographique au goût des auditeurs de l'époque. Il existe aussi un malaise lié à la configuration du lieu :

« Hier soir, au Grand-Théâtre, Mmes Cabel et Lacombe, ainsi que MM. Fromant et Vial, se sont faits les interprètes de la plupart des mélodies, romances et chansonnettes composant l'*Album de 1853* de M. Étienne Arnaud, qui, de passage à Lyon, était aussi leur accompagnateur au piano.

Bien que la romance, chantée ainsi dans une vaste salle de spectacle, perde une notable partie de son mérite, le public amateur de ce genre léger a pu apprécier cependant les idées mélodiques gracieuses qui distinguent la plupart de ces compositions. Mais tous ces sujets, nous le répétons, gagnent cent pour cent à être dits dans une soirée intime, en quelque sorte, alors que les auditeurs ne sont point exposés à perdre un seul mot de ces petites poésies lyriques, et alors qu'ils sont, pour ainsi dire, en contact avec les interprètes, comme cela avait lieu, avant-hier, dans le salon de la maison Molter-Frévot.¹³² »

Ce type de lancement spectaculaire, aux frontières d'un genre par essence intimiste et du domaine de la sphère privée, correspond aussi à une intense réclame dans les journaux¹³³. La construction de l'image de quelques-uns des artistes phares de la période est tout à fait repérable dans la presse, à commencer par celle du chansonnier Gustave Nadaud (1820-1893) :

¹²⁷ « Album », Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universelle du XIX^e siècle*, tome 1, Paris : Administration du GDU, 1866, p. 177. Pas de nouvelle version de l'article dans les suppléments de 1877 et 1878.

¹²⁸ « Album », Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 1, Paris : Hachette, 1873, p. 102. Pas d'ajout notable dans le supplément de 1886.

¹²⁹ Voir le véritable « fait-paris » qui vente la nouvelle parution dans *Le Ménestrel*, 1^{er} décembre 1844, p. 2.

¹³⁰ Voir « Albums de 1841 », *Le Ménestrel*, 13 décembre 1840, p. 2-3. On a pris soin de ne pas comptabiliser les albums ne contenant que de la musique de piano.

¹³¹ Voir « Causeries musicales », *Le Ménestrel*, 4 janvier 1846, p. 2.

¹³² P. Sain-D'Arod, *Courrier de Lyon*, cité par Jules Lovy, « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 16 janvier 1853.

¹³³ Voir l'annonce-affiche dans *Le Ménestrel* du 15 décembre 1844, p. 3.

« M. Nadaud est un compositeur d'un genre particulier, dont on ne trouve l'équivalent nulle part. On courrait toute l'Europe sans rencontrer rien de pareil : c'est un talent éminemment français ; quelques maisons privilégiées ont seules le droit de l'entendre. C'est une faveur qu'il réserve à ses amis, et leurs salons sont les seuls qui retentissent de ces sons joyeux ou touchants qui font sourire, qui font rêver. ¹³⁴ »

La stratégie d'organiser la rareté de ses apparitions réussit à Nadaud et contribue à faire vendre sa musique. Le choix des noms de chanteurs en vogue à associer aux compositions est également soigneusement calculé. À la variété des genres représentés dans un album correspond des groupes de chanteurs professionnels distincts : on alterne couramment une romance dédiée à un chanteur de l'Opéra-Comique, comme Ponchard ou Damoreau, avec une chansonnette dédiée à un chanteur comique, comme Malézieux ou Levassor ¹³⁵. Même si très peu de gens vont effectivement entendre le célèbre interprète dans cette pièce, l'argument publicitaire porte. Les jeunes compositeurs recherchent particulièrement le soutien d'un chanteur éminent pour accéder à la publication, ce qui est le sujet de nombreuses plaisanteries :

LE FAISEUR DE ROMANCES.

Monsieur, je vous apporte un manuscrit qui a obtenu le suffrage de nos premiers compositeurs. [...] un morceau qui produit un effet... écrasant dans tous les salons ! ... puis c'est dédié à Duprez.

L'ÉDITEUR.

Eh, mon Dieu ! qu'est-ce qui n'est pas dédié à Duprez !

LE FAISEUR DE ROMANCES.

Duprez la chantera, Monsieur ! Il me l'a promis... ¹³⁶

La dédicace est généralement l'objet d'une autorisation par lettre. Lorsqu'elle est adressée à un artiste et non à un protecteur, la formule « dédié à » est souvent muée en « chanté par ». À moins d'une relation personnelle entre le compositeur et le dédicataire, c'est l'éditeur qui prend en charge la négociation et qui paye l'artiste pour qu'il interprète la romance en question. C'est le fonctionnement de *l'Album du Ménéstrel*, comme le prouve une lettre de Gustave Roger :

¹³⁴ Virginie Ancelot, « Un salon sous l'Empire de napoléon III », *Un salon de Paris*, Paris : Dentu, 1866, p. 308.

¹³⁵ Voir les biographies succinctes proposées sur le site de l'exposition virtuelle *Les Albums de Paul Henrion*, (<http://www.royaumont-bibliotheque-francois-lang.fr/opacwebaloes/images/paragraphes/expo-henrion/accueil.html>), lien consulté le 12 mars 2014).

¹³⁶ « L'éditeur et le faiseur de romances », *Le Ménéstrel*, 3 mars 1839, n.p..

« Reçu de Mr Heugel, Éditeur, la somme de Cinq cents francs, pour l'exécution d'une romance de son fonds dans tous les concerts où j'ai pu chanter cette année suivant convention verbale entre nous. [...] »

Malgré les rigueurs de mon engagement [à l'Opéra-Comique], j'ai encor trouvé moyen de chanter à une dizaine de concerts, sans compter les soirées dans le monde, où j'ai toujours réservé la place d'honneur à votre production ; j'ai encor quatre ou cinq concerts où je pourrais si vous l'aimez mieux, lancer une autre romance ; mettons que j'aie chanté vingt fois *le Serment devant Dieu*. C'est donc 25 f. chaque fois que vous m'aurez alloué ; je ne sais pas, mon cher Heugel si vous trouverez que c'est trop ; dans ce cas je pourrais vous promettre de chanter l'année prochaine quelque chose de votre fonds, en amis, par pure complaisance, comme autrefois, mais non comme dédommagement de l'inexécution des conventions de cette année, que pour ma part je crois avoir parfaitement remplies.¹³⁷ »

Roger a notamment chanté le *Serment* au seizième concert du *Ménestrel* le dimanche 3 mars 1844, ce qui fut l'occasion d'une réclame appuyée¹³⁸. Le même compte rendu salue d'ailleurs les débuts du frère de François Delsarte, Camille, jeune ténor que l'éditeur semble vouloir intégrer à son « écurie ». La rencontre entre les compositions imprimées et les artistes qui les interprètent se fait par l'intermédiaire et surtout au bénéfice d'Heugel, véritable entrepreneur de succès, qui organise des entrevues dans ses bureaux¹³⁹ et forge l'image des artistes grâce à son journal¹⁴⁰.

La romance « à voix »

Les transpositions multiples dans lesquelles paraissent nombre de romances ne doivent pas faire oublier qu'elles ont souvent un champion, un créateur, pour lequel furent pensées la tonalité, les notes polaires, les formules mélodiques, ..., bref, toute la ligne vocale. Si des versions alternatives du répertoire opératique sont assez rarement éditées¹⁴¹, il ne faut pas

¹³⁷ Gustave Roger à Jacques-Léopold Heugel, Paris, 24 mars 1844, BnF, ASP, Fds Rondel, cote 4°- MRO-241 (2). Roger avait lancé de la même manière *Rends-moi mon âme* d'Offenbach en 1843 (voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2010, p. 58-59).

¹³⁸ « Jamais Roger n'avait dit sa production favorite avec tant d'âme et de verve. Le *Serment devant Dieu* devient désormais un triomphe certain pour cet excellent chanteur. » (*Le Ménestrel*, 10 mars 1844, p. 2).

¹³⁹ Les bureaux de l'éditeur Heugel rue Vivienne comportaient alors dans l'arrière-boutique des salles de travail et d'audition avec piano. Voir la présentation de Christine Nilsson à Ambroise Thomas relatée par Tréfeu dans sa nécrologie de Léopold Heugel (« Bloc-Notes Parisien », *Le Gaulois*, 13 novembre 1883, p. 1).

¹⁴⁰ Voir « Mon cher Heugel, lui disait un jour un compositeur dont il avait merveilleusement lancé le succès, vous êtes incomparable. Vous ciselez les réputations. – Non, je sais seulement les emballer de façon à ce qu'elles ne se cassent pas en route » (*Le Monde illustré*, 18 novembre 1883, cité dans Danièle Pistone, *Heugel et ses musiciens*, Paris : PUF, 1984, p. 16).

¹⁴¹ Voir les modalités de vente en morceaux détachés dans Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Zürich : Olms, 2001, p. 447.

en déduire que la pratique n'existait pas dans les salons. Édouard Rodrigues n'a-t-il pas fait réaliser un matériel d'orchestre du grand air d'Eléazar dans *La Juive* d'Halévy transposé à la quarte inférieure, en vue de l'interpréter avec sa voix de baryton ¹⁴² ? N'ayant pas d'obligation de chanter telle ou telle romance même si elle est à la mode, et plutôt sommé d'afficher une personnalité musicale originale, l'artiste est complètement libre d'être mis en valeur par le morceau qu'il se fait tailler sur mesure. Charles Delprat insiste sur l'opportunité rare que cela représente pour un chanteur professionnel, habitué à devoir affronter les comparaisons avec ses collègues et devanciers dans les airs célèbres en concert ou sur scène :

« Au théâtre, je le sais, les artistes n'ont pas la liberté du choix ; ils doivent accepter tout ce qui se présente dans les rôles de leur emploi, aussi les voit-on souvent plus ou moins faibles dans telle ou telle partie d'un ouvrage, et il n'y a que les talents exceptionnels qui se maintiennent toujours à la même hauteur.

Les amateurs hommes et femmes, qui chantent pour l'agrément des salons et pour le leur, se trouvent dans une position plus indépendante. Ils ont le choix des morceaux dont le genre, le style et la forme peuvent assurer leur succès dans le monde : c'est à eux à le comprendre. ¹⁴³ »

L'espace de liberté dont parle Delprat correspond notamment à la tessiture, la longueur des phrases, les effets de douceur, de force ou de couleur. Dans le cas des levers de rideau, on gravait parfois une partie avec deux tessitures possibles ¹⁴⁴, de manière à pouvoir jouer l'ouvrage avec plusieurs distributions des artistes de la troupe ; cela permettait de maintenir le spectacle à l'affiche plutôt que d'annuler la représentation en cas de maladie, par exemple. En effet, beaucoup d'ouvrages lyriques nécessitent absolument le concours d'une voix spécifique, sinon rare, dans un des rôles les plus longs, et il n'est pas facile de remplacer un artiste faisant défaut par un autre – surtout en province, où il n'est généralement possible d'embaucher qu'un seul chanteur par emploi dans la troupe. L'habitude de jouer le répertoire courant, représenté mois après mois et années après années devant le même auditoire impose à tous de se plier plus ou moins aux habitudes d'interprétation, et de

¹⁴² « Rachel, quand du Seigneur », en ut mineur, F-ASOlang, Rodrigues n° 22, p. 47. Un matériel manuscrit d'extraits de *l'Orphée* de Gluck portant la mention d'appartenance « Édouard Rodrigues » est conservé dans l'ancien fonds de la Bibliothèque du Conservatoire (Pc, L. 18078), correspondant au piano-chant de 1841 (F-ASOlang, Recueil Rodrigues n° 5, p. 152-181).

¹⁴³ Charles Delprat, « Du style dans le chant », *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870, p. 150.

¹⁴⁴ Voir le rôle du Baron dans Ernest Boulanger, *Les Sabots de la marquise*, Paris : Grus, 1854.

réussir peu ou prou les mêmes exploits vocaux que ses devanciers, sous peine de démeriter aux oreilles du public (voir § 3.2a). Dans les salons, la situation est tout autre ; ainsi Duprez écrit-il pour ses collègues des romances correspondant musicalement à la vocalité de leurs plus grands succès passés et actuels, à l'exclusion des passages d'autres rôles de leur emploi qui pourraient les mettre en difficulté. Parmi les mélodies dont il est certain qu'elles furent écrites pour voix de ténor, celles dont le créateur ou le dédicataire est identifié présentent le plus d'intérêt pour notre étude. En effet, la typologie des interprètes influe considérablement sur la composition de Duprez.

Romances écrites par Duprez

Son fils Léon Duprez devait adopter une union des registres à l'ancienne, qui permet le *crescendo* dans *La Promenade* (voir Figure 53), avec un son porté sur l'octave liée des *si bémols* ¹⁴⁵.



Figure 53 – G. Duprez, *La Promenade*, rêverie pour ténor, à mon fils Léon Duprez, Paris : Escudier, 1864, p. 3

Dans le rôle du prince de Navarre [alias Ferrando] des *Peines d'amour* [alias *Così fan tutte*] de Mozart, montées au Théâtre-Lyrique en 1863, Léon Duprez a certainement dû chanter pour son début ¹⁴⁶ les variantes proposées dans l'édition Choudens, avec le contre-*ré* et les deux contre-*ut* dièses ¹⁴⁷ (voir Figure 54).

¹⁴⁵ Pour une approche générale des sons portés dans la première moitié du XIX^e siècle à partir de la comparaison des traités de Garcia fils et Vaccai, voir John Potter, « The Rise and Fall of Portamento in Singing », *Music and Letters*, vol. 87, n° 4, 2006, p. 530.

¹⁴⁶ « M. Léon Duprez est un exemple frappant de la puissance du talent, puisque avec une voix parfois négative il a su obtenir un beau et légitime succès. L'air *Un aura amorosa* lui a été redemandé avec acclamation et

Figure 54 – Mozart, *Les Peines d'amour*, Paris : Choudens, 1863, p. 98 [montage]

Le motif rappelle d'ailleurs celui du duo conservé grâce à l'insistance de Ponchard ¹⁴⁸, autre ténor léger, dans *La Dame Blanche* de Boieldieu (voir Figure 55).

Figure 55 – Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, Paris : Choudens, 1900, p. 191

Rappelons que Duprez père connaissait bien cette vocalité pour avoir lui-même chanté le rôle de Georges Brown dans sa jeunesse. Il avait également remporté un certain succès en incarnant Don Ottavio dans le *Don Juan* de Mozart ¹⁴⁹. La tradition d'interprétation de l'air « *Il mio tesoro* », chanté par Ponchard pour son 1^{er} prix au Conservatoire en 1810 ¹⁵⁰, restait très liée au bel canto de la fin du XVIII^e siècle, à une époque où Rubini en faisait notoirement un feu d'artifice d'ornementation à l'aigu ¹⁵¹. Cette persistance du style ancien est assez forte pour conditionner les attentes du public vis-à-vis des collègues de Léon Duprez ¹⁵².

c'était justice. On ne phrase pas avec plus de goût, on ne ménage pas mieux ses effets » (Paul Bernard, « Le *Così fan tutte* de Mozart au Théâtre-Lyrique », *Le Ménestrel*, 5 avril 1863, p. 140).

¹⁴⁷ Voir Mozart, *Les Peines d'amour*, Paris : Choudens, 1863, p. 97-98.

¹⁴⁸ Voir Adolphe Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris : Lévy, 1859, p. 290. On trouve le même duo un ton en dessous, en sol, dans des éditions plus anciennes comme Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche*, Paris : Vve Launer, c1842 daté d'après le cotage [3286], p. 198.

¹⁴⁹ Voir Jules Lovy, « Métamorphose vocale », *Le Ménestrel*, 22 août 1841, p. 1, et Hector Berlioz, *Feuilleton du Journal des Débats*, 19 avril 1837.

¹⁵⁰ Voir Amédée Méreaux, « Ponchard (suite et fin) », *Le Ménestrel*, 28 janvier 1866, p. 65.

¹⁵¹ Voir Reynaldo Hahn, « Propos sur le chant », *L'oreille au guet*, Paris : Gallimard, 1937, p. 270-271.

¹⁵² « M. Edmond Cabel, le débutant, possède une voix de ténor assez franche, assez homogène, mais chez lui l'art du chant, le style et le goût, ne sont point à la hauteur de la musique de Mozart. » (Jules Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 23 novembre 1862, p. 411).

La même année, *Amour constant* semble également attendre de son dédicataire Léon Achard un aigu « passé » ¹⁵³ en le présentant tout à fait à découvert, peut-être rubato (voir Figure 56).



Figure 56 – G. Duprez, *Amour constant*, ballade pour ténor, à mon ami L. Achard, Paris : Escudier, 1864, p. 2

On rapprochera cette romance du rôle d'Alvar dans *La Fiancée du Roi de Garbe*, un opéra-comique d'Auber créé la même année, où malgré de nombreux *la* en force ¹⁵⁴, caractéristiques de l'emploi de Montaubry qu'il vient de reprendre (voir §3.3b), Achard réussit toujours ses effets de douceur et de virtuosité rossinienne ¹⁵⁵ (voir Figure 57).



Figure 57 – D.F.E. Auber, *La Fiancée du Roi de Garbe*, Paris : Chaillot, 1864, p. 259

Léon Achard avait débuté à L'Opéra-Comique avec le rôle de Georges Brown de *La Dame Blanche* en 1862, puis se l'était vu confier à nouveau la même année pour la millième

¹⁵³ « Passé » signifie dans ce contexte « passé en voix de tête », c'est-à-dire de l'autre côté du grand passage entre les mécanismes 1 et 2. Voir *supra* § 3.3a.

¹⁵⁴ Voir D.F.E. Auber, *La Fiancée du Roi de Garbe*, Paris : Chaillot, 1864, p. 264-265. Déjà vingt ans plus tôt, Achard chantait des romances témoignant d'une typologie de fort ténor. Voir en particulier Masini, *Mère et fils*, Paris : Colombier, [1842], dont la ligne vocale évolue entre *mi* 1^{re} ligne et *fa* dièze avec une foule d'indications (« *energico* », « *marcato* », « *con anima* », « *con forza* », « *con accento* », « *con molta espressione* »...) typiques d'une voix puissante et vibrante.

¹⁵⁵ « Achard se sert de sa jolie voix en charmant chanteur, et défie de son mieux le diapason élevé de certains morceaux » (Paul Bernard, « Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique – Première représentation de *la Fiancée du Roi de Garbe* », *Le Ménestrel*, 17 janvier 1864, p. 52).

représentation de l'ouvrage¹⁵⁶. Il tenait donc bien l'emploi des ténors légers. Notons au passage les voyelles fermées antérieures placées à dessein sur la première note à chanter en voix de tête dans « azur », « zéphire », « où » et « purs », spécificité de l'écriture pour cette typologie dans cette tessiture et pour ce mécanisme vocal (voir § 3.1b).

Les compositions de Duprez ne sont pas toutes dans ce caractère de romance douce. L'écriture est toute différente pour Alexis Dupont, ténor d'opéra qui avait créé Alphonse dans *La Muette de Portici* d'Auber. Dans ce rôle vaillant, le chanteur doit passer au-dessus du chœur sur des *sol*, sans même l'appui des contretemps, dès la première scène¹⁵⁷. *Une nuit de Messine* présente un accompagnement fourni des aigus, qui sont véritablement « en force » (voir Figure 58).

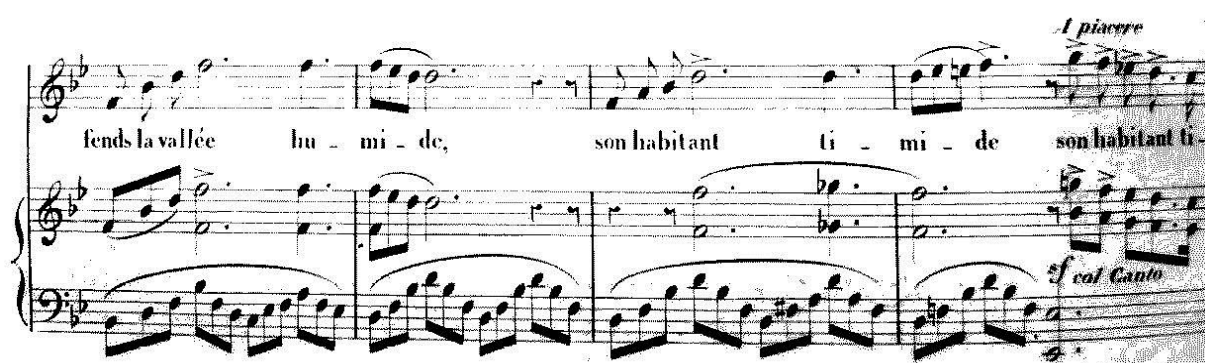


Figure 58 – Gilbert Duprez, *Une nuit à Messine ou la pêche aux flambeaux*, cantilène pour voix de ténor, à mon camarade et ami Alexis Dupont, Paris : Bernard-Latte, 1843, p. 2

Nous pouvons déjà relativiser le principe énoncé par Romagnesi (1781-1850), interprète et compositeur de romances fameux, lorsqu'il insiste sur « l'extrême différence qui existe entre le chant tel que l'exige l'art dramatique et celui qui convient aux salons¹⁵⁸ ». Ce qui était davantage valable pour la première partie du siècle devient progressivement caduc, en raison de bouleversements non seulement dans l'esthétique du chant (voir § 3.1a) mais aussi dans l'économie de la romance. La palette de vocalités illustrées ci-dessus nous donne au passage un aperçu de la grande connaissance que Duprez avait des voix : loin de chercher à les contraindre vers des méthodes nouvelles, il savait respecter et mettre en valeur les aptitudes de chacun.

¹⁵⁶ Voir Gustave Héquet, « A. Boieldieu », *Le Ménestrel*, 21 février 1864, p. 89.

¹⁵⁷ Voir D.F.E. Auber, *La Muette de Portici*, Paris : Troupenas, c1828, p. 14.

¹⁵⁸ Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 1.

b) Romance ou mélodie ?

La romance meurt-elle pour laisser place à la mélodie ? En fonction du paradigme observé, l'évolution du genre n'apparaît pas avec les mêmes délimitations chronologiques.

La mouvance de l'histoire culturelle nous amène à considérer la romance comme relevant d'un art bourgeois, correspondant aux goûts « moyens » dans la pensée sociologique de Pierre Bourdieu¹⁵⁹. Il ne faudrait pas oublier non plus que la romance Premier Empire était liée à des extraits de romans noirs anglais¹⁶⁰, qui furent une des principales sources du romantisme scottien. Les thèmes troubadours, ossianiques puis shakespeariens que l'on rencontre dans les poèmes tiendraient de cette filiation¹⁶¹. Notons que le lien avec l'actualité littéraire se prolonge dans certaines romances ultérieures, comme *Fleur-de-Marie* de Loïsa Puget dans son *Album 1843*, dont le sujet est en rapport avec *les Mystères de Paris* d'Eugène Sue¹⁶².

La mode plus récente de l'histoire de l'écoute permet d'identifier un genre proprement « romantique », en suivant les impressions de Marcel Proust, par exemple : « Ce sont les publics (les publics intelligents bien entendu) qui sont romantiques, tandis que les maîtres (même les maîtres dits romantiques, les maîtres préférés des publics romantiques) sont classiques.¹⁶³ » Qu'est-ce à dire ? Pour Reicha, professeur de composition érudit, l'adjectif « romantique » évoquerait des pièces à caractère improvisé (fantaisies, rhapsodies, etc.) et s'appliquerait à une forme musicale sans structure¹⁶⁴. En parlant d'un maître « classique », on veut généralement signifier un attachement à des formes régulières. Selon Proust, il faudrait donc considérer comme romantiques des pièces plutôt simples, comme les romances, mais qui seront écoutées d'une manière raffinée¹⁶⁵. Le public romantique serait un peu celui qui affecterait la candeur et l'émotivité prêtées à l'Allemagne par Mme de Staël. On pense également au tableau *Un chant passionné* d'Alfred Stevens (1823-1906) qui

¹⁵⁹ Voir Marie-Claire Beltrando-Patier, « Fauré », Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994, p. 213.

¹⁶⁰ Voir Clotilde Verwaede, *Du Roman pastoral au roman noir : mise en musique et exécution des romances françaises (1780-1820)*, communication orale, séance séminaire de l'AIEM 18-19 le 12 mai 2012 au Centre Clignancourt de l'Université Paris-Sorbonne.

¹⁶¹ Voir aussi Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue romantique*, Paris : Fayard, 2013, p. 107-126.

¹⁶² Voir Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2006, p. 177.

¹⁶³ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris : NRF, 1919, p. 267.

¹⁶⁴ Voir Antoine Reicha, *L'Art du compositeur dramatique*, Paris : Farrenc, 1833, p. 101.

¹⁶⁵ Voir Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue romantique*, Paris : Fayard, 2013, p. 127-164.

suggère cette écoute quasi-mélodramatique, la physionomie de la cantatrice étant comme une invitation à imaginer un ailleurs, que ses paroles évoquent et vers lequel son regard révolté se porte ¹⁶⁶. Il s'agirait alors d'opposer une écoute émotive (romantique) de la romance à une écoute supposément plus intellectuelle de la mélodie ¹⁶⁷.

L'historien de l'interprétation, quant à lui, recherche les catégories avec lesquelles les interprètes de l'époque abordaient le corpus : contemplaient-ils un objet sacré, une miniature précieuse (une mélodie), ou s'emparaient-ils d'un prétexte (une romance) pour lui donner sur le moment une vie en résonance avec l'actualité et le contexte social ?

Bilan historiographique

La tradition musicographique héritée de la fin du XIX^e siècle ¹⁶⁸, et perpétuée jusqu'à nos jours ¹⁶⁹, voudrait que l'on trouve avec Gounod une rupture fondamentale. Il est vrai que, dès les années 1840, celui-ci méprisait certaines veines de romances très en vogue ¹⁷⁰, et que certains critiques influents proposaient déjà d'établir un clivage qualitatif en faveur du terme « mélodie » ¹⁷¹ ; mais le plus sûr résultat de leur hostilité a été de favoriser le développement de ce nouveau vocable pour désigner une production commerciale presque aussi diversifiée qu'auparavant. Progressivement, « romance » est devenu absolument péjoratif ; cependant il nous semble difficile de parler d'une acception unanime avant la fin du siècle, c'est-à-dire avant la réelle désaffection du genre ancien et le plein essor de la véritable mélodie. Ainsi, nous lisons dans *La Grande Encyclopédie* en 1900 :

¹⁶⁶ Voir Joël-Marie Fauquet, *Imager la musique au XIX^e siècle*, Paris : Klincksieck, 2013, p. 58.

¹⁶⁷ Voir Marie-Claire Beltrando-Patier, « La Mélodie, problèmes de terminologie et de désignation titre, sous-titre, support comme signes d'inscription dans le genre », *Journal de l'AFPC*, n° 3, 1996, p. 8 et seq., in *Mélodiquement vôtre*, Paris : Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 40-42.

¹⁶⁸ Voir Paul Rougnon, « La mode », *Le Ménestrel*, 17 septembre 1920, p. 358.

¹⁶⁹ Voir Gérard Condé, *Gounod*, Paris : Fayard, 2009, p. 628-630, et « Gounod », Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994, p. 252-253 ; Eugène de Montalembert et Claude Abromont, « mélodie » et « romance », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 2010, p. 593 et 1046 ; Leslie Orrey et Roger Nichols, « mélodie », Alison Latham dir., *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press [<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4343>, accès le 25 décembre 2014].

¹⁷⁰ « La romance Puget, *L'album musical*, enfin, a atteint son plus haut point d'influence abrutissante » (Charles Gounod à Besozzi, Rome, 25 février 1842, cité d'après Gérard Condé, *Gounod*, Paris : Fayard, 2009, p. 627).

¹⁷¹ « La mélodie est en général plus distinguée, plus longue et mieux sentie. Les cadences sont moins uniformes ; les modulations plus fréquentes ; les accompagnements, sans cesser d'être simples comme il convient au genre, sont plus variés et plus nourris » (Paul Scudo, *Critiques et littérature musicales*, Paris : Amyot, 1850, p. 342).

« Aujourd'hui, le mot [*romance*] est moins employé et son sens n'est plus tout à fait le même. [...] En un mot, pour les compositeurs modernes, le mot se prend plutôt en mauvaise part ; il sert à désigner une de ces compositions fades et sans couleur, de conception et d'écriture un peu banales, sans nulle recherche d'originalité ou d'élégance. ¹⁷² »

Nous ne sommes guère plus avancés quant à connaître l'autre sens du terme « romance », celui qu'il avait lorsqu'il était encore souvent employé. En revanche, il paraît plausible que la définition de la *Grande Encyclopédie* n'y corresponde pas du tout, car la nuance qu'elle décrit était bien mieux exprimée vers 1840 par un autre lexique :

« De même que beaucoup d'individus se croient chanteurs parce qu'ils ont quelques sons dans la poitrine, de même aussi une infinité de *dilettanti* furieux, qui se prétendent connaisseurs et fous de musique, ne sont en réalité amateurs que de voix, et commettent la plus étrange méprise en prenant de la *musique de chant*, ce qui n'est tout au plus que de la *musique de chanteur* ; c'est-à-dire un canevas à claire-voie où le compositeur se garde bien de se laisser deviner, et où le chanteur est le maître de faire impunément tout ce qui lui passe par la tête, sans nul égard aux convenances dramatiques, théâtrales, ou simplement raisonnables, et le Ciel sait combien on entend de ces canevas dans nos salons ! ¹⁷³ »

Quels que soient les mots usités pour opérer ces distinctions, auxquelles les artistes professionnels sont particulièrement sensibles, la qualité plus ou moins élevée d'une composition ne change pas essentiellement la manière d'aborder son interprétation. Le terme « mélodie » devient une alternative élégante à « romance » bien avant que les chanteurs ne perdent l'habitude de s'approprier les morceaux, avec la part d'improvisation et de mise en situation que nous avons décrite plus haut. En 1846, les termes sont suffisamment équivalents pour que Romagnesi commence son traité, intitulé *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes* par ces mots : « Pour être en état de chanter une mélodie... ¹⁷⁴ ». Un flou similaire semble d'ailleurs exister en Allemagne à la même époque ¹⁷⁵. Et lorsque l'usage évolue, ce n'est pas forcément le signe d'une transformation réelle : nous avons déjà cité Garaudé, affirmant en 1841 que « ce qu'il y a de

¹⁷² « Romance », *La Grande encyclopédie*, Paris : Lamirault, tome 28, 1900, p. 840.

¹⁷³ Auguste-Louis Blondeau, « Notes du traducteur », *Nouvelle méthode de chant par Marcello Perino, traduite de l'italien avec des notes*, Paris : Ebrard, 1839, p. 200.

¹⁷⁴ Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 7.

¹⁷⁵ Voir Brigitte François-Sappey, « *Romanzen und Balladen* », *Robert Schumann*, Paris : Fayard, 2000, p. 647-648.

plus neuf aujourd'hui dans la ROMANCE, c'est qu'on l'a débaptisée pour la nommer MÉLODIE ¹⁷⁶ », comme si l'on assistait à un simple effet de mode. Même du point de vue littéraire, le mot « mélodie » n'est pas toujours synonyme de qualité supérieure, puisqu'un des paroliers parmi les plus actifs du milieu du siècle, Hippolyte Guérin (1797-1861), écrit dans la préface de l'édition en volume de ses textes :

« De toute les formes appliquées à la poésie, le petit poème lyrique, appelé ici *Mélodies*, est incontestablement la moins ambitieuse, tant pour la portée littéraire que pour les prétentions au succès. ¹⁷⁷ »

Laissons à présent de côté la question du vocabulaire afin de continuer à retracer l'histoire de la romance telle qu'elle fut écrite. Techniquement, on oppose habituellement romance et mélodie sur plusieurs critères, dont l'accompagnement (soutien harmonique basique ou structure dramatique recherchée) et le poème mis en musique (littérature éphémère ou classique). Suivant ce crible préexistant, Gérard Condé, en compositeur érudit, indique au lecteur non-spécialiste qu'une mélodie serait, en somme, une romance de type sérieux ou mélancolique, de bonne facture musicale et puisant son inspiration chez un « bon » poète ; ce faisant, il oppose des caractéristiques de la romance 1840 à celles de la mélodie 1850, créant artificiellement un fossé analytique entre deux genres, là où il n'y a en vérité qu'un décalage temporel. La distinction qu'il opère ne correspond pas à une réalité massive de l'époque visée, mais elle est un héritage de discours critiques largement postérieurs, comme ceux que relaient les définitions de *La Grande Encyclopédie* :

« On réserve le nom de romance aux morceaux de chant conçus dans l'ancienne forme mélodique, plus simple et plus régulière que celle de la plupart des pièces modernes, qui retiennent généralement quelque chose du style dramatique en faveur de nos jours. Les accompagnements des romances sont aussi moins savants, moins symphoniques. Les formules courantes s'y emploient volontiers. ¹⁷⁸ »

La somme des études biographiques consacrées aux compositeurs romantiques depuis un siècle révèle de manière récurrente le flou terminologique qui entourait leur activité créatrice et le peu de motivation de ceux-ci à changer cette situation, s'agissant d'un genre

¹⁷⁶ Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, Paris : L'Auteur, 2^e édition, 1841, p. 143.

¹⁷⁷ Hippolyte Guérin de Litteau, *Mélodies*, Paris : Fontaine, 1856, n.p..

¹⁷⁸ « Romance », *La Grande encyclopédie*, Paris : Lamirault, tome 28, 1900, p. 840.

mineur qui est parfois perçu avant tout comme un moyen de subsistance. La correspondance de Chabrier est un bon point de départ pour constater l'état d'esprit ayant cours dans la pratique musicale en 1891 :

« Vous me demandez des romances. Je ne suis pas très romancier de ma nature, et c'est malheureux, car le lied, agréablement gazouillé dans les salons, est, à l'heure qu'il est, le seul moyen pour le compositeur français d'arriver à payer relativement son terme. *Les Enfants* de Massenet, *sur les lèvres* d'Holmès, c'est comme qui dirait une petite rente. ¹⁷⁹ »

En considérant les écrits de Berlioz, Bizet, Lalo, Gounod, Chausson et Delibes, la musicologue Isabelle Bretaudeau peut ainsi conclure que « la frontière ne s'établit pas encore définitivement entre romance et mélodie. ¹⁸⁰ » C'est peut-être, selon elle, parce que « la romance ou la mélodie [ne sont pour eux] qu'un terrain d'expérimentation connexe de leur production lyrique ou vocale ¹⁸¹ ». C'est en effet le lieu de cultiver des motifs, qui ne feront que passer dans un opéra, tandis qu'ils fourniront une matière suffisante pour alimenter plusieurs minutes de romance ; ils hanteront d'autant plus facilement les esprits que l'on pourra les entendre répétés dans les salons, ce qui peut aider le style du compositeur à devenir familier du public. En ce cas, la romance remplacerait un peu le quadrille tiré des opéras à numéros et la fantaisie pot-pourri, en tant que vecteur de popularité pour la musique lyrique – mais cette fois en amont, et potentiellement pour de la musique symphonique ou instrumentale. Chabrier témoigne de la fonction de « réceptacle de l'inspiration » que revêt la romance dans son quotidien :

« Dans la romance, dans le morceau *court*, il faut *chanter avant tout*. Maintenant qu'on en arrive à ne plus foutre de mélodies *carrées* dans les opéras, il faudra bien pourtant en mettre quelque part ! On lâchera ça dans les romances. ¹⁸² »

À première vue, la fréquentation des textes contemporains de l'écriture et de la création du répertoire ne semble pas fournir de directions claires pour classer et décrire les romances et

¹⁷⁹ Emmanuel Chabrier à Mme Édouard Colonne, Paris, 12 janvier 1891, in Roger Delage et Frans Durif éd., *Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 852.

¹⁸⁰ Isabelle Bretaudeau, *Les mélodies de Chausson*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 29.

¹⁸¹ Isabelle Bretaudeau, *Les mélodies de Chausson*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 28.

¹⁸² Emmanuel Chabrier à Wilhelm Enoch, La Membrolle, 1^{er} juin 1885, in Roger Delage et Frans Durif éd., *Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 276.

les mélodies autour d'un quelconque axe téléologique, condition première d'un récit historique ordonné traditionnel.

Les partisans d'une démarche analytique donnent à la question un éclairage très différent, en nous orientant plutôt, pour l'émergence d'un genre véritablement nouveau, vers un tuilage romance/mélodie porté par la génération de Gabriel Fauré (1845-1924) et de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Si l'opposition entre *Le Papillon et la fleur* et *La Chanson d'Ève* est clairement fonctionnelle¹⁸³, il est plus délicat de caractériser *Le Pas d'armes du roi Jean* (composé en 1852)¹⁸⁴. Ce n'est certainement pas une romance, mais il contient une section strophique, présente à la fois au début et à la fin du morceau, ce qui, selon nous, doit conduire à classer cette ballade de Victor Hugo musicalisée, non pas parmi les mélodies, mais au sein d'un troisième genre que nous évoquerons plus loin, la scène lyrique. Nonobstant les divergences qui peuvent partager les auteurs concernant les précurseurs de la mélodie, l'éclosion du genre se situerait donc vers 1870¹⁸⁵. Que se passe-t-il alors au tournant des années 1840 selon cette école ? L'ouvrage de référence de Frits Noske distingue les romances *expressives*, plutôt caractéristiques de la période révolutionnaire (1784-1815), qui adoptent un rapport de proximité linéaire au texte, système voisin de celui qui vaudra pour le *lied* et la mélodie tardifs, et les romances *abstraites*, produites à partir de la Restauration, dont le motif mélodique semble primer sur la justesse prosodique¹⁸⁶. On observe donc dans les années 1840 une sorte de retour à des formes plus linéaires, qui n'a rien d'un bouleversement essentiel :

« La romance a besoin de sa naïveté, de son inspiration inculte, je dirai même de son ignorance de l'art, pour toucher véritablement. Si vous savez, pressez-vous d'oublier, ou vous écraserez de tout votre poids scientifique la frêle inspiration qui ne demande qu'un peu d'air et de fraîcheur pour remplir sa courte carrière en ce monde. Toutefois reconnaissons que le genre, en progressant, a étendu ses limites, qu'aujourd'hui les petites scènes dramatiques de Loïsa Puget et les mélodies

¹⁸³ Voir Marie-Claire Beltrando-Patier, « Fauré », Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994, p. 213.

¹⁸⁴ Voir Vincent Vivès et Michel Faure, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris : CNRS, 2000, p. 74.

¹⁸⁵ Joëlle-Elmyre Doussot note un déclin inexorable de la romance à partir de 1875 seulement (*Vocabulaire de la musique vocale*, Paris : Minerve, 2012, p. 192).

¹⁸⁶ Voir Frits Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris : PUF, 1954, p. 3.

expressives et sentimentales de Masini viennent prendre une place plus élevée dans l'histoire de la romance, mais sans lui enlever de son charme primitif.¹⁸⁷ »

Voici qu'apparaissent en même temps, sous la plume du rédacteur en chef du *Ménestrel*, la finalité d'un « progrès » du genre et la contrainte d'une essence constitutive de la romance. Si Heugel, le rédacteur que nous venons de citer, défend encore une école française en 1847, il est en beaucoup d'autres à ce moment à Paris pour regarder du côté de l'Allemagne comme modèle d'un art à imiter pour faire progresser la romance.

Schubert et Schumann : leur influence en France

L'Album Mazel [1840 ?]¹⁸⁸ comporte toute une série de pastiches permettant de donner un premier aperçu de l'influence directe de l'œuvre schubertien et du goût germanophile ; c'est du moins ainsi que nous le percevons, notamment parce que les personnages dépeints ne rappellent pas Walter Scott et que les mélodies ne sont pas composées dans le style d'une vieille chanson écossaise. Le n° 1 *Marie la faucheuse*, romance à 5 couplets, est intitulée « ballade » ; faut-il y voir un clin d'œil à *la Belle meunière* ? Le n° 3 *La Prairie*, « mélodie » très monocorde, ressemble un peu à *la Jeune fille et la mort* musicalement, mais comporte 4 couplets ; même remarque pour le n° 9 *La Nonne*, dont les trois couplets sont fort lugubres (« Minuit sonnait au monastère / Le hiboux pleurait solitaire », etc.). Le n° 7 *L'école buissonnière*, bien que sous-titré « ballade », relève presque de la chansonnette de par sa thématique et le syllabisme, tandis que le n° 11 *L'Enfant au berceau* est clairement une berceuse. Ces pièces se rattachent si évidemment aux morceaux caractéristiques, et comme obligés, d'un album, que la qualification générique n'apparaît ici qu'un pauvre déguisement. Quant au n° 10 *Le juif errant*, c'est une « cantate » ainsi divisée : récit, grave, agitato, adagio (les deux derniers mouvements sont repris et constituent le couplet). Nous allons montrer que c'est ce dernier type qui a eu le plus de vogue en France, quoiqu'il soit peu représentatif du répertoire importé d'Allemagne. Avant d'en discuter au § 4.2c, nous consacrerons quelques pages à la place des partitions des auteurs allemands dans l'opposition entre romance et mélodie, principalement au cœur de la décennie 1837-1847.

¹⁸⁷ [Jacques-Léopold Heugel ?], « Trois nouvelles romances », *Le Ménestrel*, 22 août 1847, n.p..

¹⁸⁸ Voir l'*Album de Mlle Robert Mazel* / 4^e année, Paris : Cotelte, s.d. illustré par Deveria.

En 1840 à Rennes, on se réjouit qu'« une *Barcarolle* de Schubert, l'auteur de ces admirables mélodies que vous connaissez, a racheté la faiblesse des romances ¹⁸⁹ ». Dès 1837, le dramaturge Ernest Legouvé prédisait la mort prochaine de la romance, et voyait une révolution dans les formes des mélodies de Schubert et la richesse de leurs accompagnements – il est juste de préciser que l'auteur évoque les « trois grands poèmes, *Marguerite [au rouet]*, *la Religieuse* et *le Roi des Aulnes* ¹⁹⁰ », qui sortent assez nettement de l'ordinaire de la production schubertienne. Le lieu commun, cependant, aura la vie longue ¹⁹¹. Le musicologue Patrick Taïeb justifie quant à lui l'importance croissante du piano dans le répertoire vocal de salon entre 1810 et 1840 en soulignant que « les préludes, les codas et les transitions jouent un rôle fondamental dans l'articulation de formes étendues ¹⁹² ». C'est en effet ces sections qui portent la marque d'un pianisme plus élaboré, car en réalité, à l'heure où la facture instrumentale favorise une puissance sonore croissante, le modèle schubertien risquait de menacer l'équilibre entre voix et piano ¹⁹³. Or, les traités permettent d'identifier qu'à l'époque, « dans un morceau composé pour la voix, la *mélodie vocale* doit toujours dominer. Il faut pour cela que l'accompagnement ne soit pas

¹⁸⁹ *L'Auxiliaire Breton* du 20 mai 1840, compte rendu du concert de Pilet fils, violoncelliste, cité d'après Marie-Claire Le Moigne Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève : Minkoff, 1988, p. 212.

¹⁹⁰ Ernest Legouvé, « Mélodies de Schubert », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 15 janvier 1837, p. 26.

¹⁹¹ « Aux quadrilles, aux romances plaintives passant du mineur au majeur, qui étaient l'attrait principal du programme, ont succédé depuis des années des mélodies à la Schubert, aux accompagnements compliqués et difficiles » (Walter D'Huningue, « état de la musique chez les gens du monde », *La France musicale*, 8 mars 1868, p. 69).

¹⁹² Patrick Taïeb, livret du disque, *Les salons parisiens, 1810-1840*, OPS 30-132, Paris : Opus production, 1995, p. 5. Il est regrettable que Jill Feldman, qui interprète l'*Ave Maria* de Cherubini (page 6), n'a pas pris en compte les indications d'Holtzem sur cette pièce (Louis-Alphonse Holtzem, *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1886, p. 48-49), lesquelles transposent avec un luxe de détails techniques (suppression des trilles, réalisation des accacchatures en triolets, formule archaïque de cadence selon la tradition...) la règle générale énoncée par Claire Hennelle : « Il ne faudra pas dire un chant religieux avec la tendresse d'une romance » (Claire Hennelle, *Rudiment des chanteurs*, Paris : Meissonnier, 1843, p. 44). On peut relativiser cet inconvénient en arguant que si l'on chante cette pièce dans un salon et non une église, cela peut se sentir à certains choix ; pourtant Gilles Ragon se garde bien de passer ses aigus en douceur et déchire les oreilles de ses auditeurs avec un ut aussi magnifique que déplacé à la fin du *Chant du berger* de Meyerbeer (page 2). Les caricaturistes du XIX^e siècle ne l'auraient pas raté (voir notre illustration de couverture).

¹⁹³ Au XX^e siècle, l'interprétation de certaines mélodies sur piano de concert moderne posait problème si l'on n'adaptait pas l'écriture ou si l'on ne retenait pas l'énergie : « Pensez seulement aux mélodies de Schubert, dans lesquelles la partie de piano est tout aussi importante que le chant. C'est toujours le cas avec le *lied* allemand, où tout un univers d'humeur et de couleur est véhiculé par l'accompagnement. La difficulté est de l'exprimer autant que possible sans noyer le chanteur – car après tout, c'est le récital du chanteur que le public est venu écouter. / *Just think of Schubert songs, where the piano part is quite as significant as the vocal. That is always the case with German lieder, where a whole world of mood and color is enshrined in the piano part. The difficulty is expressing as much of that as possible without drowning the singer. It is after all the singer's concert the public has come to hear.* » (Nicolai Gedda, *My Life and Art*, Portland : Amadeus Press, 1999, p. 150).

trop chargé de notes, et qu'il soutienne la voix sans la couvrir ¹⁹⁴ ». Cependant, l'accusation de simplisme dans les modes d'accompagnement français ne tient pas : très tôt, certains compositeurs, à commencer par les professeurs de piano du Conservatoire comme Louis Pradher (1782-1843), font imprimer des accompagnements nettement plus travaillés et aboutis que la normale, sans prétendre aucunement déborder le genre de la romance. Enfin, il convient de ne pas oublier que les préludes et interludes (entre les couplets ou même entre les pièces) sont encore largement improvisés. Il faut faire du bruit, pour attirer l'attention de la société présente avant de commencer l'introduction de la romance, et ces « appels » peuvent être très riches harmoniquement ¹⁹⁵.

Ainsi que l'a montré le musicologue Hervé Lacombe dans le cas des ouvrages scéniques, le genre qu'il aborde délimite pour le créateur du dix-neuvième siècle un « champ de possibles ¹⁹⁶ » qu'il subit ou repousse. La perception de cette tension entre tradition et innovation est essentielle pour comprendre la facture des romances. À ce stade de notre démonstration, nous souhaitons avancer deux hypothèses, qui viennent relativiser les idées établies, en prenant en compte les transformations du monde « para-musical » :

1° Pourquoi les compositeurs se mettent-ils à écrire des cycles cohérents littérairement et musicalement, d'une durée de plus en plus longue ?

Parce qu'il est devenu courant qu'un seul et même chanteur enchaîne plusieurs pièces du même registre (romances dramatiques, chansonnettes, ...), et qu'on a pris l'habitude d'éditer des romances en série.

2° Pourquoi les accompagnements pianistiques sont-ils de plus en plus fouillés ?

Parce que la dimension improvisée s'amenuise au profit d'une lecture en continu : le chant n'étant plus régi par un système de couplets, il n'est plus aussi simple de mémoriser la musique et de se l'approprier en enrichissant progressivement l'harmonie et le dessin mélodico-rythmique associé.

¹⁹⁴ Adolphe Le Carpentier, *Petit traité de composition mélodique appliqué spécialement aux valse, quadrilles et romances, suivi d'un aperçu des accompagnements de piano et des premiers principes de l'harmonie*, Paris : Heugel, 1843, p. 25.

¹⁹⁵ « Du reste, il n'est pas nécessaire de commencer dans le ton, dans lequel on doit finir : les modulations les plus hardies, les plus étranges même, sont bien placées dans les préludes, et lorsqu'on possède à fond la science de l'harmonie on peut se permettre des excursions, pleines d'intérêt. » (Charles Czerny, *L'Art d'improviser*, Paris : Schlesinger, 1826, § 5).

¹⁹⁶ Voir Hervé Lacombe, « De la différenciation des genres : Réflexion sur la notion de genre lyrique français au début du XIX^e siècle », *Revue de Musicologie*, tome 84 n° 2, 1998, p. 262.

Ainsi, dans le catalogue de Massenet, *Poème d'avril* (1868) relèverait de la mélodie, tandis que *Nuit d'Espagne* (1874) participerait de la romance. À nos yeux, c'est bien à partir de l'analyse de cycles, jusqu'à ceux des derniers scholistes comme Ropartz, que l'on peut définir un nouveau genre, la mélodie, à la belle époque, une fois toutes les transformations contextuelles achevées, avec des visées esthétiques, morales et sociales très différentes de celles de la romance. Le premier élément discriminant est la thématique, puisque « de parti pris, de façon beaucoup plus systématique que la romance, la mélodie française ne parle ni des usines, ni des grands magasins, ni des chemins de fer, ni des villes tentaculaires. ¹⁹⁷ »

La relation du développement de la mélodie à la connaissance ou la pratique de l'œuvre schubertien ¹⁹⁸ nous semble donc complètement improbable, tant sur le plan des sujets que des formes cycliques. En effet, c'est seulement à partir de 1860 que l'on imagine de donner en concert l'intégralité de *La Belle meunière*, qui plus est morcelée par des solos de piano ou des lectures, et interrompue par des *bis* ¹⁹⁹. La même réalité frappe le Schumann des *Dichterliebe*, malgré ses relations tonales plus claires à grande échelle, l'usage du motif cyclique, et l'avènement de la miniature (fragment de narration qui ne se suffit pas à soi-même). Cependant, sa musique – contrairement à celle de Schubert, importée de manière posthume – a quelques résonances authentiques dans la France romantique : le *Liederkreis* (1840) est dédié à Pauline Garcia ²⁰⁰, et c'est aussi à Schumann que l'on doit attribuer une certaine influence pour le mélodrame ²⁰¹ (qui sera une dimension déterminante de l'art de Massenet).

Le point de vue de l'interprète

Du reste, il ne suffit pas qu'une œuvre soit de nature différente pour que ses premiers interprètes la regardent comme telle. La profondeur des essais esthétiques ou linguistiques

¹⁹⁷ Vincent Vivès et Michel Faure, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris : CNRS, 2000, p. 86.

¹⁹⁸ Voir David Montgomery, *Franz Schubert's music in performance*, Hillsdale : Pendragon Press, 2003 pour l'ornementation à la manière de Vogl (p. 194-195) et pour l'improvisation des préludes (p. 60).

¹⁹⁹ Voir Geneviève Honegger, *Jules Stockhausen, Itinéraire d'un chanteur à travers vingt années de correspondance 1844-1864*, Lyon : Symétrie, 2011, p. 260 et 272-298, et Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, Paris : Fayard, 2000, p. 599.

²⁰⁰ Voir Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, Paris : Fayard, 2000, 628.

²⁰¹ « Quant au mélodrame [...] on n'en saurait citer de plus beaux que les admirables mélodies accompagnant dans *Manfred* de Schumann, l'apparition du génie de l'air et les paroles que le héros du drame adresse à Astarté. Citons encore la Bénédiction de *Struensee* de Meyerbeer, et le dialogue de Renaude et de Balthazar, dans l'*Arlésienne* de Bizet. » (René Brancour, « Mélodie », *La Grande Encyclopédie*, tome 23, 1898, p. 614). Voir aussi Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, Paris : Fayard, 2000, p. 986.

traitant rétrospectivement de l'œuvre Debussyste, par exemple, ne saurait être opposée de bonne foi aux artistes qui les interprétèrent à la satisfaction de l'auteur²⁰² et du public. Aussi, nous devons nous montrer extrêmement circonspect devant ce que l'histoire de la musique, qui fut longtemps celle du génie novateur voire avant-gardiste des compositeurs, nous présente comme des révolutions dans l'écriture vocale, la prosodie ou le rapport texte/musique.

À l'époque qui nous occupe, un exemple particulièrement célèbre mérite d'être passé en revue : *Les Nuits d'été* de Berlioz, commencées en 1838²⁰³. Il est habituel de rappeler à ce sujet que Berlioz avait précédemment publié une mise en musique de plusieurs *Irish melodies* de Thomas Moore, traduites par Thomas Gounet²⁰⁴, et que le mot lui a donc vraisemblablement été soufflé²⁰⁵ par une analogie. Il est convenu que les n^{os} 1 et 6 du recueil, en tant que formes strophiques, sont des romances²⁰⁶. D'ailleurs, l'album n'a pas vocation à être chanté intégralement, dans l'ordre, par un seul chanteur²⁰⁷ ; la pratique qui s'est répandue à la fin du xx^e siècle, encouragée par l'exemple de Régine Crespin²⁰⁸, est d'ores et déjà datée, puisque l'on commence à inciter les jeunes chanteurs à porter un

²⁰² Voir Roy Howat, « Modernization : from Chabrier and Fauré to Debussy and Ravel », Richard Lagham Smith et Caroline Potter dir., *French music since Berlioz*, Aldershot : Ashgate, 2006, p. 219.

²⁰³ Voir aussi Graham Johnson, *French Song Companion*, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 17, et Hector Berlioz, *Songs for solo voice and orchestra*, Ian Kemp éd., vol. 13, *Hector Berlioz : New edition of the complete works*, Kassel : Bärenreiter, 1967, p. xviii. Kemp retient février 1838 pour la version des textes et juin 1841 pour l'édition musicale comme bornes pour la composition des *Nuits d'été*. *Absence* et *Le Spectre de la rose* devaient être chantées par Wartel (accompagné par Collignon) au concert de la *Revue et Gazette musicale de Paris* le 8 novembre 1840.

²⁰⁴ Hector Berlioz, *Neuf mélodies imitées de l'Anglais*, Paris : Schlesinger, 1830.

²⁰⁵ Christian Goubault rappelle très justement qu'avant Berlioz, Pauline Duchambge avait déjà publié une « mélodie imitée de Thomas Moore » en 1825 (voir Christian Goubault, *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997, p. 101).

²⁰⁶ Voir Gérard Condé, *Gounod*, Paris : Fayard, 2009, p. 627. L'introduction de la *Villanelle* appelle évidemment un prélude entièrement improvisé, et le tempo indiqué n'a traditionnellement que peu d'influence sur celui du chant dans le cas d'un simple accord répété, ainsi qu'en témoigne notamment l'enregistrement de *Maman, dites-moi* de Weckerlin par Nina Dorliac (1908-1998) et Sviatoslav Richter (1915-1997) le 21 novembre 1943 en la petite salle du Conservatoire de Moscou (disque compact CASCABELLE VEL 3041).

²⁰⁷ Notons que Berlioz ne fit jamais entendre l'ensemble des *Nuits d'été* en concert (voir Gérard Condé, « Berlioz », Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994, p. 49).

²⁰⁸ Voir les célèbres interprétations de Régine Crespin en 1963 (Ernest Ansermet dir., Orchestre de la Suisse romande, LP Decca SXL 6081), puis à lors de programmes télévisés ou radiodiffusés, en 1964 interviewée par Bernard Gavoty, en 1966 (Jean-Claude Hartemann dir., Orchestre Philharmonique de l'ORTF, <https://www.youtube.com/watch?v=XxlchhfkC1I>, lien consulté le 16 avril 2015), en 1969 (Pedro Ignacio Calderon dir., Orquesta Sinfónica Nacional Argentina, <https://www.youtube.com/watch?v=mgX00gD3oD0>, lien consulté le 16 avril 2015)... et plus récemment les récitals de Véronique Gens au Théâtre des Champs-Élysées à Paris le 13 mai 2000 (avec Louis Langrée à la baguette de l'orchestre de l'Opéra National de Lyon, voir l'enregistrement Virgin Classics 7243 5 45422 2 0) puis au Wigmore Hall de Londres le 13 octobre 2008 (avec Jeff Cohen au piano).

regard critique dessus²⁰⁹. Nous savons aussi que Berlioz révisa progressivement ses premières romances pour réaliser les variations occasionnées dans l'accompagnement par chaque couplet²¹⁰, ce qui accrédite l'hypothèse que les versions achevées représentent une solution possible parmi d'autres, peut-être élaborée à force d'improvisations ou en réaction aux improvisations qu'il avait pu entendre. Que *Les Nuits d'été* comportent, comme nous le soupçonnons, des accompagnements volontairement hyper-réalisés dès le départ, et que ceux-ci constituent des esquisses d'orchestrations anticipées, voilà qui explique en bonne partie leurs qualités exceptionnelles. Laissons de côté *Absence*, qui dérive d'un fragment de projet d'opéra inabouti²¹¹ et porte les traces d'une écriture scénique pour ténor, afin de nous pencher immédiatement sur l'autre numéro ténorisant.

Au Cimetière porte la mention « ténor » dès l'édition 1841, en Ré ; cela correspond à la tessiture du dédicataire Friedrich Caspari (1817- ?), bon lecteur, artiste de la Chapelle ducale de Weimar, qui venait de débiter dans le rôle de Tamino à Graz. Les nuances indiquées (*piano*, *pianissimo*) dans la partie vocale nous paraissent sans ambiguïté : la pièce doit se chanter presque entièrement en voix de tête, pour trouver une couleur diaphane et étriquée, la blancheur de la mort. Seul fait exception le quatrain « Un air maladivement tendre / À la fois charmant et fatal, / Qui vous fait mal / Et qu'on voudrait toujours entendre », dont la mémoire du renflement est évoquée plus loin : « Sur les ailes de la musique / On sent lentement revenir / Un souvenir. » L'effet est subtil, intelligent, la ligne mélodique tortueuse et les modulations hardies. Cette pièce isolée préfigure un langage plus complexe, proche de l'esprit de la mélodie tel que nous l'avons défini. Faut-il pour autant faire du morceau – et à plus forte raison de l'album – le départ d'un genre nouveau, alors que la production ultérieure de Berlioz ne reflète pas ces caractéristiques ?

Tout au plus pourrait-on dire que la mélodie apparaît comme un nouveau sous-genre de romance, selon la taxinomie d'époque²¹². Rappelons à ce propos les catégories ayant encore

²⁰⁹ « Aujourd'hui, les chanteurs peuvent donc choisir d'interpréter *Les Nuits d'été* avec piano ou avec orchestre, en optant pour l'ordre et les tonalités qu'ils souhaitent. / *Singers today therefore can decide whether they want to perform Les nuits d'été with piano or with orchestra, in what order, and in what keys.* » (Martha Elliott, *Singing in style*, New Haven : Yale University Press, 2008, p. 197).

²¹⁰ Voir Gérard Condé, « Berlioz », Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994, p. 45.

²¹¹ Il s'agit de l'air « Reviens, reviens, sublime Orphée » dans *Erigone* (voir Gérard Condé, « Berlioz », Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994, p. 50).

²¹² « Les mélodies rêveuses et graves, dont le style rappelle celui des *lieder* allemands, veulent, ainsi qu'eux, un accompagnement d'une harmonie plus forte et plus travaillée que les autres espèces du genre romance. » (Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 17).

cours au milieu de notre période (1837-1871), selon le véritable catalogue présenté par Un auteur [anonyme] de romances dans *Romance, romance, romance !, parodie des romances* (Paris : Heugel, 1859) : rêverie, bluettes, mélodie, romance dramatique, cantatille, familiarité [lire : « chansonnette »]. Ce dernier genre comporte une part importante de texte parlé. Il est le plus éloigné de la mélodie comme esthétique et de la romance dramatique comme technique vocale. Bien que les chanteurs du Palais-Royal et des scènes secondaires (plus tard du café-concert) soient les plus à l'aise dans ces morceaux, qui leurs sont généralement dédiés, ce genre bouffe est tout de même pratiqué par les chanteurs lyriques. Ainsi la très respectable première professeure femme au Conservatoire, Laure Cinti-Damoreau (1801-1863), indique-t-elle dans la préface de sa méthode : « Pour me rendre propre à toutes les variétés de l'art du chant, je chantais des romances, même des chansonnettes. Ce dernier genre est plus difficile qu'on ne croit ; car il demande plutôt à être dit que chanté. ²¹³ » L'art de dire spirituellement est certes une discipline ardue, mais, d'après Romagnesi, si les chansonnettes figurent en bonne place dans les albums, c'est avant tout « parce qu'elles souffrent moins que [les romances tendres ou chargées de fioritures] de la médiocrité de l'exécution. ²¹⁴ » Le répertoire de salon s'adresse toujours pour bonne part aux amateurs, qui doivent affronter « un auditoire qui n'est indulgent qu'en apparence ²¹⁵ », et l'évolution des genres est liée à cette fonction.

La chansonnette va progressivement sortir du salon et devenir chanson ²¹⁶, tandis que les nocturnes trouvent une sorte de continuation au tournant du xx^e siècle avec le répertoire scolaire à deux voix – qu'il soit moral, religieux ou patriotique. Outre les morceaux tout empreints de couleur locale ou d'exotisme, tels que tyroliennes, tarentelles et boléros, il faut encore compter avec les valse chantées et prières, notamment. Toutes ces espèces de romance trouvent leur place sur un espace (voir Figure 59) que l'on pourrait par exemple repérer en abscisse selon leur forme plus théâtrale (action et musique *durchkomponiert*) ou plus régulière (poème et musique strophique), et en ordonnée selon leur degré de complexité, de raffinement souhaité.

²¹³ Laure Cinti-Damoreau, préface de la *Méthode de chant*, Paris : Heugel, 1849.

²¹⁴ Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 26.

²¹⁵ Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 21.

²¹⁶ Voir notamment les enregistrements réalisés par Arnaud Marzorati autour des Albums Henrion et autres partitions de Béranger conservées dans le fonds Rodrigues à la Bibliothèque musicale François-Lang (F-ASOlang), ou le disque qui accompagne Sophie-Anne Leterrier, *Béranger : des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes : PUR, 2013.

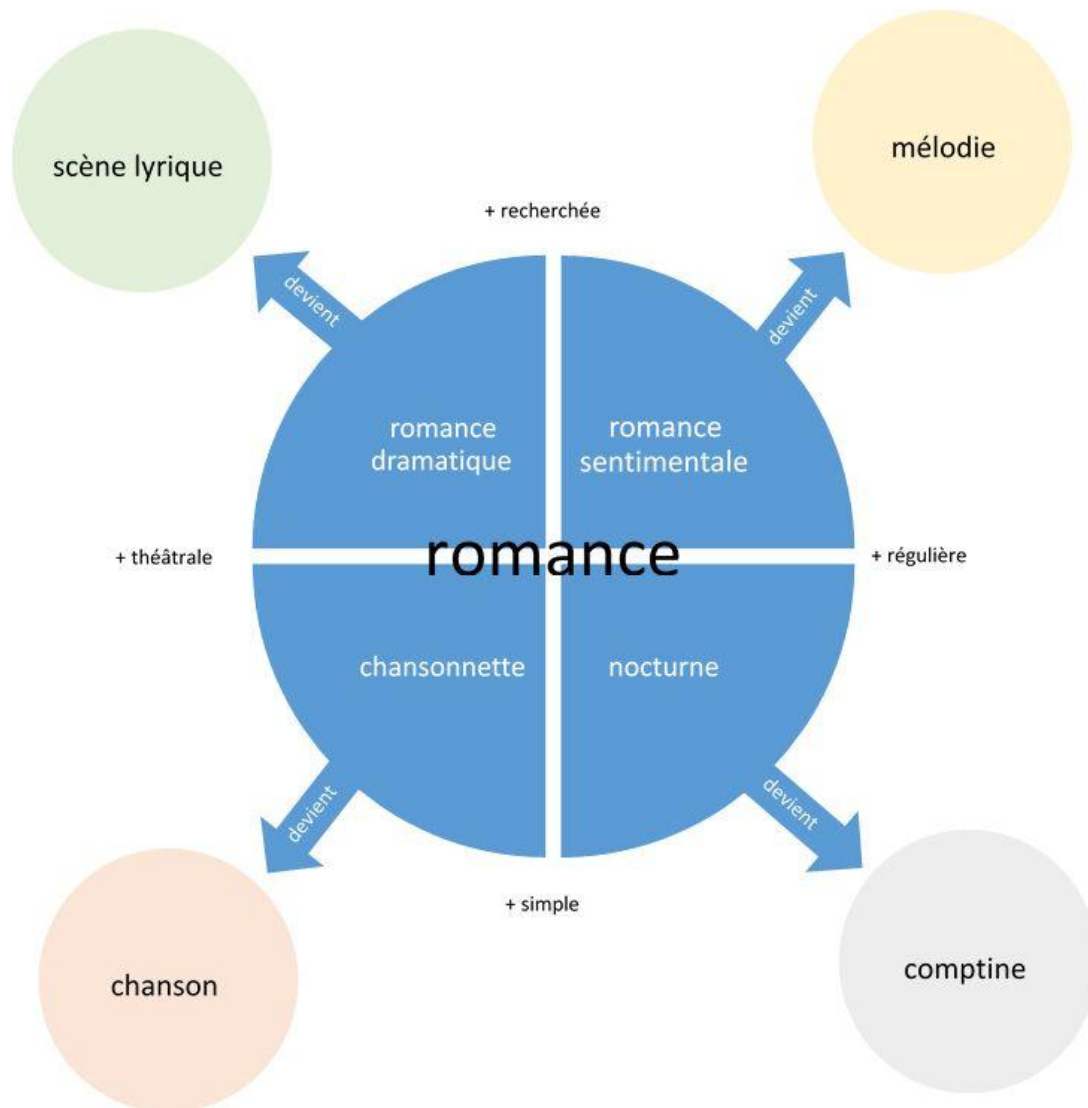


Figure 59 – Quelques genres dérivés de la romance

En tout cas l'éclatement de la romance, genre notamment caractérisé par sa capacité à être rassemblée en série ou en albums par groupes d'œuvres similaires ou contrastées, pour donner naissance à une myriade de genres indépendants. Cette filiation multiple conduit trop souvent les historiens de la musique de salon à des comparaisons tout à fait déplacées entre un genre nouveau (par exemple la mélodie vers 1890) et des avatars de romance ne relevant pas de la même sensibilité (par exemple la chansonnette vers 1860).

La confusion à l'origine de pareilles erreurs vient en partie de l'habitude d'utiliser plusieurs termes différents pour qualifier les mêmes variétés de romances. Afin de rendre plus intelligibles cet état des choses, nous proposons deux explications encadrant la place du

mot « mélodie » dans le processus d'éclatement des sous-genres qui composaient la romance jusqu'au deuxième tiers du XIX^e siècle :

1° Pour un contemporain d'Antoine Romagnesi (1781-1850), élève de Choron, les premières œuvres intitulées « mélodies » viennent très naturellement s'inscrire au sein des nombreuses variétés de romances, jusqu'à en constituer une à part très progressivement, et la nécessité de distinguer ce genre en propre n'apparaît que vers les années 1870 ; tandis que pour un observateur connaissant la musique de Debussy, Ravel et du dernier Fauré, il est tentant de chercher dans le répertoire plus ancien des éléments qui, rétrospectivement, semblent identiques à ce qu'il appelle avec eux « mélodie » ²¹⁷.

2° Lorsqu'il est signifiant, le mot « mélodie » fut utilisé, tant par les compositeurs que par les interprètes, pour revendiquer un rapport différent à l'œuvre. Encore aujourd'hui, si nous appelons « romance » un numéro des *Nuits d'été*, c'est pour lui appliquer un traitement spécial, l'accompagner au piano-forte avec une grande liberté de modifications à apporter au texte imprimé ; alors qu'en l'appelant « mélodie » nous aurions tendance à privilégier un Steinway modèle D et une acoustique sèche, à porter une attention accrue au sens du poème, quitte à ne plus souligner autant sa structure rhétorique.

²¹⁷ C'est le même phénomène que dénonçait Antoine Geoffroy-Dechaume (1905-2000) à propos de la musique dite « baroque » en 1959 : « Il arrivait pourtant que ces explorateurs rencontrassent de œuvres qui leur semblaient se rapprocher de leur propre conception de l'art. On parlait alors de précurseurs » (Antoine Geoffroy-Dechaume, *Les « secrets » de la musique ancienne*, Paris : Fasquelle, 1964, p. 8.).

c) Vers un répertoire de salon adapté à la voix lyrique

Certaines espèces de romances sont plus ou moins propres à tel ou tel type de voix. Normalement, on ne trouve pas de nocturnes pour deux voix d'hommes, et la convention qui permet de faire chanter des textes où un homme prend la parole (les sérénades par exemple) par des femmes ne va pas jusqu'à leur permettre d'incarner un clerc. Il existe encore des subdivisions en fonction de la typologie vocale :

« Les romances dramatiques sont du domaine des voix étendues, vibrantes et expressives. [Mais] il ne faut pas confondre les cris avec le sentiment; car on peut montrer beaucoup d'âme en chantant à demi-voix, et l'on n'en fait que mieux ressortir la note qui exprime le déchirement du cœur ou l'explosion de la tendresse.²¹⁸ »

Cela peut-il se lire dans les morceaux gravés ? Comme ce répertoire est éphémère, il est généralement écrit pour un seul, à destination de tous. La partition « photographie » donc la voix du créateur, à supposer qu'elle est bien écrite pour lui. L'évolution des moyens expressifs d'un artiste et, partant, d'une catégorie vocale susceptible de s'emparer du morceau, dormirait donc entre les lignes des romances... C'est ce que nous voulons mettre en évidence en suivant le parcours des créations d'un chanteur en particulier, Gustave Roger (1815-1879).

Romances écrites pour Roger

Chronologiquement, la période la plus féconde pour le répertoire de salon de Roger (voir annexe 4d) est celle qui court de ses débuts à l'Opéra-Comique en 1837, juste après sa sortie du Conservatoire, à son entrée à l'Opéra en 1849. Sa voix suit durant cette période une évolution spectaculaire, qui permet ce transfert d'une scène et d'un genre lyrique à l'autre. En réalisant l'archéophonie des morceaux chantés par lui, on devine son potentiel croissant à travers les tessitures très tendues et la vaillance exigée par le répertoire qu'il interprète sur scène comme dans le cadre des concerts publics et privés. Les amateurs ne s'y trompaient pas, qui plébiscitaient son talent de conteur intime : « Notre brillant ténor Roger [...] a dignement soutenu l'honneur de la musique française [...]. Toutefois, l'on a regretté que ce

²¹⁸ Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 19.

chanteur n'ait pas complété son triomphe par l'une de ses romances favorites qu'il dit si bien.²¹⁹ »

Avec *Ma Provence* (1839) et *Je t'aime à genoux* (1840), le jeune chanteur démontre sa maîtrise des sons filés très souple jusqu'au *sol*, un plancher au *ré*, une note polaire grimpant progressivement de *ré* à *mi*. *Je l'aimais déjà* (1841) présente un *la* bémol aigu, bien amené par un *crescendo* et un port de voix, tandis que *Le Fou d'amour* (1842) demande un *fa* dièse *fortissimo*. Duprez écrit pour le Roger un final en force dans *La Reine du Tournoi* (1843), au long duquel il ne demande pas de sons vaillants au-dessus de *fa* sauf à une exception, mais pas *a tempo* (voir Figure 60).



Figure 60 – Gilbert Duprez, *La Reine du Tournoi*, ballade pour voix de ténor, à mon ami Roger de l'Opéra-Comique, Paris : Bernard-Latte, 1843, p. 3

Le Bon larron (1844) embrasse une tessiture aigue, comptant probablement sur une voix mixte (mx1) possible assez haut, avec un caractère plus affirmé. Exploitant le savoir-faire spécifique du ténor d'opéra-comique, un trait syllabique dans le grave introduit le morceau (voir Figure 61).



Figure 61 – Gilbert Duprez, *Le Bon larron*, chansonnette à mon ami Roger de l'Opéra-Comique, Paris : Meissonnier, 1844, p. 1

La *colorature* en voix mixte (selon nous) à la fin de la strophe pourrait être un cas de sons aigus filés typiques de cette catégorie vocale²²⁰ (voir Figure 62).

²¹⁹ « Concerts », *Le Ménestrel*, 31 mars 1844, p. 3.

²²⁰ « Le premier ténor [...] peut vocaliser avec puissance, et même avec plus de force, toutes les riches broderies qui entourent les notes *radicales* d'une mélodie légère, expressive ou véhémence ; mais cependant, lorsque l'artiste qui possède cette voix n'a pas des sons de tête d'une grande force, il rachète cette faiblesse



Figure 62 – Gilbert Duprez, *Le Bon larron*, chansonnette à mon ami Roger de l'Opéra-Comique, Paris : Meissonnier, 1844, p. 2

Deux ans plus tôt dans *L'Aïeule* (1842) de Boieldieu fils, cas finalement assez rare d'un ouvrage écrit tellement sur-mesure qu'il n'avait aucune chance d'entrer au répertoire, le passage descendant de voix de tête en voix de poitrine de Roger se situait volontiers en dessous de *fa* dièse (voir Figure 63).



Figure 63 – Adrien Boieldieu fils, *Duo n° 5 de L'Aïeule*, Paris : Nadaud, 1842, p. 11

Si l'effet du *Bon larron* avait été de voix de tête, la mélodie aurait brodé un *la* et la romance aurait été écrite une tierce au-dessus, en *ré*. Dans *Marie et Julie* (1850), par exemple, Pauline Viardot indique expressément « voix de fausset » pour tous les *la* tenus. Le bas médium est davantage sollicité dans *La Mère de l'écossais* (1844), signe d'un instrument qui se développe.

Quoiqu'intitulée « mélodie », *L'Aumône* (1847) relève d'un tout autre genre, tout comme *L'Ondine et le pêcheur* (1846). Par la situation dramatique poignante et la multiplicité des mouvements musicaux d'une part ²²¹, la longueur des phrases et la palette technique demandée d'autre part, elles marquent un tournant dans le répertoire de salon de Roger. En parallèle de cette évolution, certains airs interprétés par Roger sur scène comportaient déjà des mouvements divers, ou bien des enchaînements de scènes et alternances de rythmes

apparente par l'art avec lequel il sait filer les sons. » (Antoine Elwart, *Le Chanteur-accompagnateur*, Dijon : Hustache, 1844, p. 80).

²²¹ La romance dans sa forme canonique apparaît donc comme le contre-portrait du nouveau genre, plus proche des formes lyriques : « Ce terme désignait autrefois une mélodie simple, divisée par couplets, assez courte et dans un seul mouvement. Tandis que l'air proprement dit affectait alors une structure savante et se composait de plusieurs mouvements différents, tous assez longs et reliés par quelques mesures de récitatif, la romance n'était autre chose qu'une phrase musicale toute unie et sans développement. Les ornements et la virtuosité en étaient bannis, l'expression en devait être tendre, un peu mélancolique, gracieuse et naturelle. » (« Romance », *La Grande encyclopédie*, Paris : Lamirault, tome 28, 1900, p. 840).

dans un même numéro musical ; mais ici, sans que les suraigus ni la vaillance du ténor d'opéra-comique puis de grand opéra ne soit copiée avec les grosses notes qui servent à passer la rampe et l'orchestre, une nouvelle vocalité s'invente qui exclut absolument toute interprétation par des (authentiques) amateurs. L'usage des notes graves est habilement réservé aux nuances douces, transformant une faiblesse constitutive de la typologie de ténor-léger en effet vocal, et le *piano* s'applique également de plus en plus souvent aux cordes aiguës, faisant découvrir un univers nouveau de sons diminués, particulièrement aux charnières entre les mouvements (pour la rentrée dans le motif) et des *sol*, des *la* chantés *spianato* ²²². La technicité du répertoire opératique romantique trouve donc un équivalent dans le salon, moins « bruyant » mais tout aussi virtuose.

La scène lyrique de salon

En fait, ce sont des « scènes lyriques » (appellation à rapprocher des « romances dramatiques », souvent composées de plusieurs mouvements) qui sont habituellement interprétées par le célèbre ténor à partir de cette époque. Comportant de courts récits, elles constituent un genre médian entre extrait d'opéra et romance. On peut se demander pourquoi Roger déployait tant d'énergie pour promouvoir cette musique en parallèle de son intense carrière au théâtre :

« Parlons de Roger et de son auteur favori Edmond Membrée. À l'image de Nourrit [l'ancien 1^{er} ténor de l'Opéra], qui nous fit connaître Schubert malgré nous, Roger plante hardiment la tente d'Edmond Membrée [...]. C'est par l'*Ondine et le Pêcheur* que Roger a commencé cette sainte croisade contre la menue musique [...]. À cette époque la romance régnait sans partage sur nos concerts et soulevait seule ces tempêtes de bravos qui saisissent le cœur de l'artiste et l'entraînent si souvent à sa perte, ou tout au moins à la décadence de l'art qu'il a mission de conserver pur et noble. Roger sut résister à ce vertige des applaudissements bruyants et se contenta des premiers succès d'estime qu'il valut à Membrée. Depuis les choses ont bien changé de face ; l'art a progressé, la musique de Membrée est en faveur dans nos

²²² Les trois romances plus tardives composées pour Roger par Meyerbeer témoignent également de cette seconde manière beaucoup plus exigeante techniquement et stylistiquement. Les chansonnettes comme *Brise-tout* (1850) et la petite sérénade *Sous un balcon* (1853) représentent en revanche la persistance de romances plus faciles, que Roger s'est probablement fait payer pour chanter afin qu'elles se vendent.

salons artistiques. La grande scène de *Page, Écuyer et Capitaine*, créée par Roger, compte aujourd'hui parmi ses plus beaux titres de chanteur.²²³ »

L'abnégation de Roger, pseudo-martyre de l'applaudimètre dans les cercles où il vient en apôtre semer l'exigence artistique à ses moments perdus, a-t-elle pour seul moteur la défense d'un compositeur méritant ? Les morceaux sont écrits spécialement pour lui, et le succès de *Page...* n'est pas contre-nature, les sujets chevaleresques convenant particulièrement bien aux ténors²²⁴. Il faut aussi relativiser l'effort que représente sa « croisade », puisque cette démarche pionnière va de pair avec une bonne dose de mercantilisme : Roger prenait 300 francs pour chanter à une soirée²²⁵, et rien ne l'empêchait d'en enchaîner plusieurs le même jour ! Sa position de premier ténor lui rapportant 31 500 francs pour toute la saison 1846-1847²²⁶, on conçoit que son activité mondaine représentait un fameux complément de service ! Le cas n'est pas isolé, puisque même un élève du Conservatoire peut prétendre à des cachets conséquents, dès lors qu'il est introduit dans les salons parisiens les plus fortunés :

« Mon ami Chaudesaigues, chanteur de chansonnettes, qui demandait pour moi un cachet de deux cents francs, lorsque j'allais avec lui dans quelques soirées du faubourg Saint-Germain. Nous disions ensemble certains petits duos de Clapisson, je chantais deux romances, et mon cachet était gagné sans plus de peine et de souci.²²⁷ »

Ces sommes semblent très importantes si on les compare au prix accordé aux célébrités pour une participation à un concert en province, avec le déplacement que cela implique : 300 francs à Rennes à la même époque²²⁸.

Même si Roger trouve un intérêt personnel certain à arpenter les salons, il ne faut pas négliger la nouveauté et l'importance pour l'évolution du chant romantique de la musique

²²³ Jacques-Léopold Heugel, « Causeries musicales », *Le Ménestrel*, 16 février 1851, p. 2.

²²⁴ Voir Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 18.

²²⁵ Voir Gustave Roger à [Giulio] Alary, [Paris], 9 février [c1850 ?], BnF, ASP, Fds Rondel, 4°- MRO- 241 (3).

²²⁶ Voir le tableau 3.9 présenté par Kimberly White, *The Cantatrice and the profession of singing at the Paris Opéra and Opéra-Comique 1830-1848*, thèse, Steven Huebner dir., Université McGill, 2012, p. 136, d'après un document d'archive (F-Pan, F/21/1096).

²²⁷ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 59.

²²⁸ Voir Marie-Claire Le Moigne Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève : Minkoff, 1988, p. 210.

qu'il y fait entendre, représentant le « progrès de l'art » à la fois pour l'auditeur romantique et pour le chanteur romantique :

« L'ensemble des morceaux d'une *scène lyrique* demande des intentions dramatiques largement dessinées, et selon le sens de l'action que le poète et le compositeur ont voulu peindre. Ce genre de morceau est le plus difficile de tous, il n'appartient qu'aux grands talents de le bien chanter. On ne doit donc le hasarder qu'autant que l'on est sûr de posséder tous les moyens nécessaires, pour y parvenir. [...] C'est surtout au bon enseignement de ce genre de morceaux que les professeurs devront le perfectionnement du talent de leurs élèves. ²²⁹ »

Permettant de résumer tous les éléments solistes constitutifs d'un rôle complet (récits, airs, romances), la scène lyrique est doublement décrite par le pédagogue Alexis de Garaudé (1779-1852) comme une pièce de démonstration, pour le professionnel du chant théâtral, et comme un moyen de travailler ses « intentions dramatiques », pour l'élève. La scène est un genre suffisamment identifié pour que Paul Henrion le mentionne systématiquement dans le catalogue sommaire de ses œuvres les plus importantes, qu'il adresse au bibliothécaire du Conservatoire lorsque celui-ci lui demande où se les procurer pour l'institution ²³⁰. Équivalente, à première vue, de la cantate profane du XVIII^e siècle ²³¹, et proche parente des exercices imposés en composition pour le concours du Prix de Rome ²³², la scène semble trouver une origine plutôt dans le mouvement littéraire romantique que dans une quelconque filiation avec les pièces en plusieurs mouvements détachés :

« Niedermeyer a surtout été un précurseur ; le premier, il a brisé le moule de l'antique et fade *Romance* française, et s'inspirant des beaux poèmes de Lamartine et de Victor Hugo, a créé un genre nouveau, d'un art supérieur, analogue au *Lied*

²²⁹ Alexis de Garaudé, « Du caractère des divers morceaux du chant », *Méthode complète de chant, seconde édition*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 142.

²³⁰ Voir Paul Henrion à Jean-Baptiste Weckerlin, Paris, s.d., F-Pn, La. Henrion, Paul, n° 6.

²³¹ Voir Sylvain Cornic, « Opéras de salon ? La restitution des cantates françaises du début du XVIII^e siècle », *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 4, 2010, p. 272. La confusion entre opéra de salon et scène lyrique de salon n'enlève rien à la pertinence du propos. Oserait-on aller jusqu'à évoquer *Les Stances du Cid*, série d'airs de cour de Marc-Antoine Charpentier (1681) ?

²³² Voir par exemple la « cantate » d'Hector Berlioz, *Herminie, scène lyrique à grand orchestre*, 22 juillet 1828, F-Pn, ms. 1185. Déjà pour la romance dramatique, Romagnesi note qu'elle a « dû prendre naissance dans la nature des études des jeunes compositeurs formés dans nos écoles pour devenir les soutiens de nos scènes lyriques » (Antoine Romagnesi, *L'Art de chanter les romances*, Paris : L'auteur, 1846, p. 17).

allemand ; le succès retentissant du *Lac* a frayé le chemin à M. Gounod et à tous ceux qui l'ont suivi depuis dans cette voie.²³³ »

Ce discours, particulièrement sous la plume de Camille Saint-Saëns (1835-1921), de surcroît l'année même de la mort de son maître Charles Gounod (1818-1893), permet notamment de mesurer à quel point la célèbre affirmation de Maurice Ravel (1875-1937), selon laquelle « Gounod a été l'instaurateur de la mélodie en France²³⁴ », est une exagération colportée par d'autres avant lui, et non l'expression d'une véritable pensée critique. Il y a cependant ici un fil à tirer, une relation à découvrir entre les œuvres de ces trois compositeurs actifs du temps de Gustave Roger. Nous allons donc reprendre une à une les influences musicales *supposées* contenues dans l'éloge posthume de Louis Niedermeyer (1802-1861) par Saint-Saëns – le *lied* en amont, Gounod en aval – pour essayer d'établir ce qu'elles peuvent recouvrir réellement.

²³³ Camille Saint-Saëns, « Introduction » in Louis Niedermeyer, *Vie d'un compositeur moderne 1802-1861*, Paris : Fischbacher, 1893, p. VII-VIII. Voir récit du devenir éditorial du *Lac* dans le corps du livre, p. 20-21.

²³⁴ Voir l'entretien rédigé par Roland Manuel, « Les mélodies de Gabriel Fauré », *La Revue musicale*, 3 octobre 1922.



Figure 64 – Charles Larssonneur, *Les Elfes*, Paris : Brullé, 1842, p. 1, avec une lithographie d'après Adolphe Moulleron © Fonds More-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard

Selon nous le modèle du *lied*, pour lequel les aînés et contemporains de Saint-Saëns citaient constamment Schubert, c'est ici plus spécifiquement *Erk König*²³⁵ interprété par Adolphe Nourrit²³⁶ puis François Wartel²³⁷ et Pauline Viardot²³⁸ dans la traduction de Bélanger, ou encore par Roger dans la langue originale²³⁹. Ce *lied* fut si marquant dans la mémoire collective que Meyerbeer se refusa à réutiliser le poème de Goethe²⁴⁰, alors que dans le domaine de la romance, comme de la mélodie, cela se pratiquait couramment. Sujet très proche, l'épisode d'une ondine attirant à sa perte un pêcheur inspira quant à lui plusieurs scènes, mais fut chaque fois réemployé avec des vers neufs ; citons ceux de Théophile Gautier pour François Bazin²⁴¹ et ceux d'Henri Delatouche pour Edmond Membrée²⁴². Ce modèle de scène, dans laquelle le chanteur prend plusieurs voix outre celle du narrateur, a donné lieu à de multiples transpositions, dont la scène fantastique *Don Juan aux Enfers* de Loïsa Puget pour Nourrit²⁴³. Parmi les premiers *lieder* de Schubert traduits, par Édouard Bellangé pour Richault dès 1834 ou par Émile Deschamps pour Brandus à partir de 1838²⁴⁴, figure aussi *La Jeune Fille et la Mort*, romance dramatique qui comporte également plusieurs personnages et donna lieu à des imitations (voir par exemple Figure 64 *Les Elfes* de Larsonneur).

²³⁵ Composé en 1815, ce *Kunstlied durchkomponiert* rentre dans la catégorie des romances dramatiques (voir Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 2010, p. 43).

²³⁶ « Pour bien comprendre tout ce qu'il y a de pathétique, de terrifiant et de fantastique dans le *Roi des Aulnes*, il faut entendre exécuter par Liszt et Adolphe Nourrit cette célèbre ballade de Goethe et de Schubert. Quel autre que Nourrit parviendrait à faire entendre d'une manière si nette et si distincte les trois voix si différentes du père, de l'enfant et du roi des Gnomes ?... Quel autre que Nourrit exciterait ces sentiments de pitié et de terreur, qui avaient si profondément ému l'auditoire ? ... Mais aussi quel autre que Liszt pourrait ainsi suivre le chanteur dans toutes les nuances de son chant, et donner à son jeu cette énergie et cette puissance, qui dédoublent l'effroi qu'éprouve l'auditeur en entendant les cris du pauvre enfant ? » (*Le Courrier de Lyon*, 6 août 1837, cité d'après Antoine Sallès, *Liszt à Lyon*, Paris : Fromont, 1911, p. 20-21).

²³⁷ Voir Marie-Claire Le Moigne Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève : Minkoff, 1988, p. 212.

²³⁸ « L'émouvante et fantastique scène du *Roi des Aulnes* [...] que Mme Viardot a été forcée de redire aux acclamations d'une assemblée émue et frissonnante » (Léon Gatayes, « Causerie musicale », *Le Mousquetaire*, 25 mars 1855, p. 181).

²³⁹ « Je chante : *Erk König* (Le Roi des Aulnes). Effet immense. J'ai bien joué aussi ! Je fais les trois voix, le père, l'enfant, et l'esprit malin, sans bouger la tête » (Gustave Roger, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorff, 1880, p. 323).

²⁴⁰ Voir Marie-Claire Beltrando-Patier, « Romance », Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994, p. 560. Meyerbeer écrit finalement pour Nourrit la scène lyrique *Le poète mourant*.

²⁴¹ François Bazin, *L'Ondine et le pêcheur*, Paris : Richault, 1841.

²⁴² Edmond Membrée, *L'Ondine et le pêcheur*, Paris : Troupenas, 1846.

²⁴³ Loïsa Puget, *Don Juan aux Enfers*, Paris : Romagnesi, s.d. (figure dans l'album *L'Abeille musicale. Noël*, daté d'après cotage de 1833-1838).

²⁴⁴ Voir Henri Girard, *Émile Deschamps dilettante*, Paris : Champion, 1921, p. 105-111.

Charles Gounod collabora avec Émile Augier en 1869 pour *À une bourse et Départ*, lesquelles fonctionnent comme des scènes lyriques (*Départ* fut traité aussi par Delibes, d'une manière un peu plus archaïque) mais avec un seul personnage. On y retrouve les traces de la structure canonique : récit, cantabile, récit, allegro. Celle-ci valait déjà pour *Satan* de Belamy²⁴⁵, *Alceste* de Peellaert²⁴⁶, *Mlle de Lavallière* de Chéret²⁴⁷ ou *David* de Bordèse²⁴⁸. C'est aussi celle de *Giovanna D'Arco* de Rossini mais, quoique composée dès 1832 à Paris et partiellement dérivée d'une aria de son *Maometto II*, cette grande scène lyrique ne fut apparemment créée qu'en 1859, par Marietta Alboni, et ne put donc servir de modèle. Les sections sont plus courtes et sont conclues par de longues cadences dans une scène de Chéret²⁴⁹ écrite pour Laure Cinti-Damoreau, conformément aux moyens de la cantatrice (voir §2.2b). Enfin, avec une ballade comme *La Fiancée du timbalier* (1887) de Saint-Saëns, la forme est totalement fluide, ainsi que cela se pratique à la même époque sur scène, puisque ces années voient la fin de l'opéra à numéro. On trouve dans le corpus des scènes lyriques les mêmes procédés d'adaptation aux interprètes, déjà décrits pour les rôles scéniques et les romances, et la même variété de style d'auteurs. Le ton des poèmes n'est pas uniforme, et nous avons suffisamment évoqué plus haut la collaboration d'Hyppolite Monpou avec Victor Hugo pour disqualifier la confusion poésie romantique / mélodie.

S'appuyant peut-être sur Saint-Saëns plus que de raison, d'aucuns souhaiteraient voir dans *Le Lac* de Niedermeyer, publié en 1823 chez Pacini, l'acte de naissance de la mélodie²⁵⁰. C'est selon nous se méprendre absolument sur l'analyse du *Lac*. L'édition en piano-chant, au sein d'un recueil de grande diffusion, de la romance extraite de la cantate de Prix de Rome de Victor Massé (1822-1884)²⁵¹, pourrait être retenue comme un marqueur de la forme composite que revêt la scène lyrique de salon ; or, l'éditeur de *L'Ondine et le pêcheur* de Membrée ne cache pas plus que celui du *Lac* de Niedermeyer que la section

²⁴⁵ Théodore Belamy, *Satan, scène pour voix de basse*, Paris : Schonenberger, s.d..

²⁴⁶ Augustin de Peellaert, *Alceste, scène lyrique*, Paris : Heugel, 1854.

²⁴⁷ Pierre Chéret, *Mademoiselle de Lavallière*, Paris : Colombier, 1846. Ce sujet avait déjà été traité par Hérold (*La duchesse de La Vallière, scène pour voix de femme, paroles de d'Avrigny, musique de Ferdinand Herold*), Paris : Legouix, [1890]).

²⁴⁸ Luigi Bordèse, *David chantant devant Saül*, Paris : Gambogi, 1853. Voir aussi la publication de 15 pièces rassemblées de manière posthume dans son *Recueil de Scènes-mélodies*, Paris : Choudens, 1887.

²⁴⁹ Pierre Chéret, *La Prima donna*, Paris : Heugel, 1845.

²⁵⁰ Voir Eugène de Montalembert et Claude Abromont, « la mélodie », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 2010, p. 593.

²⁵¹ Victor Massé, « *Le Renégat*, scène lyrique (couronnée à l'Institut) / romance chantée par Mlle Dobré », in *La mélodie, album de chant du Monde musical*, Paris : Latte, 1844.

reprise, avec plusieurs couplets de texte, est tout simplement une romance ²⁵². Si *Le Lac* peut faire figure de premier grand succès d'un nouveau genre français, longtemps avant les premiers frémissements de la mélodie, et si ce succès fut durable durant plusieurs décennies, c'est plutôt en tant que proto-scène lyrique de salon. La scène lyrique et le mélodrame ont certainement eu une influence déterminante sur le développement de la mélodie, mais ils ne peuvent selon nous y être rapportés, en particulier à cause de leur structure narrative complète et indépendante.

Conclusion – Le salon comme microcosme

L'art du chant en société consiste à toucher une personne choisie, et celui du chant théâtral à emporter la salle entière. L'art du chant scénique, art de l'effet, est donc essentiellement différent du chant domestique. Bien sûr, l'effet existe dans l'espace intime du salon. Chacun espère faire son « petit effet » avec une répartie bien sentie. Balzac emploie ainsi le terme pour décrire une conversation : « Steinbock ne voulut pas se laisser éclipser par son camarade, il déploya son esprit, il eut des saillies, il fit de l'effet ²⁵³ ». Remarquons que l'émulation et le recours à une palette de moyens spéciaux (« déployer son esprit ») caractérise déjà la recherche de l'effet. Cependant, l'homme comme il faut ne voudrait surtout pas produire de « grands effets », qui seraient choquants. Briller un instant en société, à titre *personnel* et devant un cercle défini, n'a rien de commun avec rentrer dans l'histoire en tant qu'interprète d'un personnage à l'Opéra de Paris.

Les tensions entre amateurisme et chant scénique, que nous avons repérées et expliquées, trouvent en partie leur résolution à travers l'émergence d'un nouveau genre lyrique qui respecte mieux les conventions. Entre-deux souhaitable, ce genre permet de jouer des livrets moins tragiques que ceux présentés à l'opéra et de chanter des airs et des duos taillés aux dimensions d'un appartement. Il s'agit de l'opéra de salon ²⁵⁴.

²⁵² Voir Edmond Membrée, *L'Ondine et le pêcheur*, Paris : Troupenas, 1846, p. 4, et Louis Niedermeyer, *Le Lac*, Paris : Pacini, 1823, p. 4.

²⁵³ Honoré de Balzac, *Histoire des parens pauvres*, Paris : Boniface, 1847, chap. 22, p. 169.

²⁵⁴ Voir Pierre Girod, « L'Opéra de salon sous le Second Empire », conférence illustrée par la classe de direction de chant d'Erika Guiomar le 15 novembre 2012 en l'Espace Maurice-Fleuret au CNSMDP, et notre texte en préparation : « L'Opéra de salon, en quête d'un genre privé (1851-1907) ».

Conclusion

« Que les dépositaires des grandes et vraies traditions disparaissent sans laisser de disciples à leur taille, leur art s'évanouit, meurt. [...] Quel génie, fût-il plus perspicace qu'un Champollion, viendra reconstituer ce qui n'avait d'existence que par la tradition orale, disons plutôt : *vocale* ? ¹ »

En replaçant dans leur contexte des témoignages d'époque sur les prestations scéniques et en enquêtant sur les préceptes transmis, nous avons pu dresser un tableau détaillé du chant français romantique à toutes les étapes de son élaboration, de la salle de classe à la salle de répétition, des débuts à la retraite. Dans toutes ces situations, il a été vérifié que la partition n'est jamais une simple tablature du chant à réaliser ; c'est au contraire un matériau auquel insuffler vie selon des codes esthétiques. Souvent implicite, cette partie du métier des chanteurs doit être reconstituée d'après les traités. Il faut notamment documenter un éventail de vocalités expressives contrastées, et déterminer laquelle doit être appliquée à chaque phrase ; cette décision est fonction de l'intention dramatique requise ou suggérée par la notation et/ou la situation (voir § 1.2d). Pénétrer les arcanes de ce savoir-faire fondamental permet de relier et de comprendre les écritures diverses de compositeurs représentant des sensibilités artistiques opposées, lorsqu'ils créent en collaboration avec une même génération d'interprètes et pour un même public. Nombreux furent les chanteurs amenés à chanter en première audition à la fois des ouvrages d'Auber et des ouvrages de Berlioz, par exemple ; ce fut notamment le cas pour Duprez ² et Roger ³.

N. B. Ces dernières pages sont dédiées à Mathieu Franot et Benjamin El Arbi, avec lesquels nous avons pu mettre sur pied une académie pour jeunes chanteurs, Les Paris Frivoles, dont la première édition a eu lieu de novembre 2014 à mars 2015. L'organisation du cursus permet de transmettre le fruit d'une enquête scientifique et pratique de cinq années. Sur le long terme, cette initiative nous semble propice à favoriser une palingénésie du chant français, parce qu'elle offre un véritable terrain d'expérimentation musicale et dépasse largement la durée d'une classe de maître ou même d'un stage.

¹ Gioacchino Rossini cité par Edmond Michotte in « Une soirée chez Rossini », *Musica* n° 96, septembre 1910, p. 138.

² Duprez créa à l'Opéra le rôle-titre de *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1838) et celui d'Albert dans *Le Lac des fées* d'Auber (1839).

³ Roger créa à l'Opéra-Comique le rôle-titre dans *La Damnation de Faust* de Berlioz (1846) et celui de Lorédan dans *Haydée* d'Auber (1847).

Fondé sur une hybridation des styles français et italiens hérités du premier ^{xix}^e siècle, le *beau chant* ⁴ mêlé d'effets nouveaux domine l'école nationale à partir des années 1830 et, par la force d'attraction de Paris, « capitale de la culture » avant l'heure, cette esthétique devient une référence internationale. C'est le syncrétisme entre moyens anciens et moyens nouveaux qui détermine la richesse du chant romantique, art mêlant volontiers une très large palette de sons dans le but de communiquer des émotions exacerbées. De nombreux paramètres, dont la diction lyrique, la coloration vocale et l'ornementation, définissent l'art du chant français et permettent de distinguer des caractéristiques de l'école française selon l'avis des contemporains. Les modèles de vocalité, qu'ils soient associés à un répertoire ou à une personne, constituaient des marqueurs d'appartenance à cette école, ou au moins de familiarité avec celle-ci. L'apprentissage de codes et la maîtrise de leur réalisation sonore permettait donc de rentrer dans le cercle des chanteurs français.

La généalogie de cette tradition, au-delà d'oppositions entre générations successives, fait apparaître des règles valables pour toute une époque, et nous autorise à écrire une histoire du chant qui dépasse celle du corpus des rôles étudiés. Quoique notre objet, en étudiant la période (1837-1871), n'était pas la quête d'un chant « romantique », ni sur le fondement d'une analyse lexicographique d'un corpus d'écrits théoriques et critiques de l'époque, ni sur les critères d'une quelconque essence par nous définie, l'épithète se révèle commode pour désigner un ensemble relativement stable mêlant des conceptions esthétiques et des éléments techniques valables durant une époque bien délimitée. Le tableau cohérent des innovations et des évolutions pour les emplois de 1^{ers} ténors au cours de trente années sur les principales scènes parisiennes (voir § 3.2c) et dans les salons de la capitale (§ 4.2c), en lien avec l'enseignement au Conservatoire et avec les méthodes, permet d'appréhender le chant romantique par ses qualités intrinsèques.

Quel rapport existe-t-il entre les « progrès » du chant et le répertoire ?

Reconstituer une vocalité historique sur le papier permet aussi de renouer avec la tradition des œuvres, c'est-à-dire d'en respecter les intentions sans en copier la réalisation primitive. En effet, la vocalité romantique est une entité « datée », en phase avec son temps, et non avec les musiciens ou le public d'aujourd'hui. En imitant (avec une technique

⁴ Ou « *bel canto* à la française », pour reprendre l'heureuse expression forgée par Olivier Bara (voir § 3.1a).

différente) les paramètres les plus pertinents de la vocalité ancienne pour sonner juste à une oreille plus moderne, il est possible de réactualiser certains des éléments idiomatiques d'une esthétique d'autrefois, et d'en goûter les charmes d'une manière nouvelle. Nous avons montré (voir § 2.2c) que l'adaptation à des contraintes changeantes faisait partie intégrante de la vie du répertoire lyrique en France au XIX^e siècle. L'évolution du goût et des emplois rend assez rapidement obsolète les ouvrages et les typologies (voir § 3.3b), aussi la question se pose-t-elle déjà à l'époque de savoir pourquoi et comment interpréter la musique du passé. En 1841, Eugène Ponchard se voit taxer de passéisme lorsqu'il exalte les qualités du répertoire le plus joué durant les années 1820 :

« Les réflexions qui terminent notre dernier article [...] ont soulevé diverses observations auxquelles nous nous faisons un devoir de répondre ; Quelques personnes ont cru y voir un regret exclusif du passé, le dégoût du temps présent, la défiance dans l'avenir. Nous avons donc besoin de mieux développer notre pensée. ⁵ »

La manière curieuse dont les artistes du XIX^e siècle traitaient la musique ancienne peut-elle nous servir d'inspiration pour interpréter leurs propres productions aujourd'hui ? L'étude des mutations du ténor romantique ne nous a-t-elle pas livré, en même temps que certaines clefs de l'évolution du chant français entre 1837 et 1871, les principes de renouvellement de l'interprétation du répertoire courant ? En proposant une relecture des résultats de notre travail sur l'époque de Gilbert Duprez par le prisme d'œuvres préexistantes, nous avons été attentif à relever les documents susceptibles d'informer et de guider le musicologue moderne dans la recherche d'un équilibre délicat : ne pas suivre aveuglément les théoriciens romantiques les plus prolixes et inventifs, et ne pas nous contenter de récolter les témoignages les plus conformes aux habitudes de notre temps.

Les traditions du répertoire antérieur à l'époque de Duprez

C'est ainsi que nous nous sommes penché sur le cas de Gustave Bertrand (1834-1880), un partisan de la distinction des styles nationaux ⁶. Farouchement opposé à l'école

⁵ Eugène Ponchard, « Études sur les Opéras anciens. Avant-propos. », *Le Ménestrel*, 25 juillet 1841, p. 1.

⁶ Voir Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris : Didier, 1872.

d'interprétation générique pratiquée (selon lui) à la fin des années 1860 au Conservatoire, il l'associe aux théories d'un pédagogue renommé, Stéphen de La Madelaine (1801-1868) ⁷ :

« On change une note çà et là, soit en faveur de la voix de l'élève, soit parce qu'on trouve ainsi l'allure mélodique ; [...] quand il s'agit surtout du chant orné on s'en donne à cœur joie, substituant des traits nouveaux à ceux qui sont écrits, ajoutant des fioritures où il n'y en avait pas... Il paraît que c'était de droit coutumier dans l'école italienne, que les *maestri* modifiaient eux-mêmes leurs traits au gré des *prime donne* nouvelles, et indiquaient dans les airs des endroits où les virtuoses pouvaient et devaient même introduire des traits, des points d'orgues à leur convenance. [...] De l'école italienne cette licence est passée dans l'école française et l'on en use magistralement au Conservatoire : à tous les concours de fin d'année, nous admirons des airs très-connus, trop connus même, qui nous reviennent là presque méconnaissables. [...] Et l'esprit de système s'en est mêlé : n'avons-nous pas vu il y a quelques années, en dehors de l'école, un professeur consciencieux et compétent sur bien des points, feu Stéphen de la Madeleine [sic], publier deux volumes de leçons où il arrangeait et embellissait de son mieux les airs les plus illustres [?] ⁸ »

Ce dernier, avant de se livrer à un commentaire linéaire systématique du *Pieta signore* de Stradella (actuellement attribué à Fétis ou Niedermeyer) au point de vue des conseils qu'il conviendrait de donner à un élève imaginaire, écrit : « Je vais essayer de ressusciter les grandes traditions de Stradella, que mon premier maître Garat tenait de son immortel professeur Crescentini, lequel en avait directement hérité de Farinelli, contemporain de l'illustre chanteur dont j'évoque l'impérissable mémoire. ⁹ » Cet héritage de Garat, La Madelaine n'est pas le seul à l'avoir reçu ni transmis. Quoiqu'il ait fixé par ses interprétations personnelles une référence pour un certain pan du répertoire, il est probable qu'en matière de traditions, Louis Ponchard (1787-1866) s'inscrivait lui aussi souvent dans une filiation. Élève et répétiteur dans sa classe (voir § 1.1d), Holtzem témoigne d'un grand attachement de son maître au vieux répertoire et à la manière de l'interpréter :

« Je fus reçu dans [la classe] de Ponchard, chanteur d'un goût exquis, d'un sentiment et d'un style musical parfaits, déclamateur par excellence de la musique classique. Avec lui, je passai rapidement sur l'élément vocal, pour arriver de suite à

⁷ De son vrai nom Étienne Madelaine (Voir Georges D'Heylli [alias Edmond Poinot], *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris : Dentu, 1887, p. 418).

⁸ Gustave Bertrand, « De la réforme des études de chant au Conservatoire », *Le Ménestrel*, 10 juillet 1869, p. 254.

⁹ Stéphen de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, volume 2, Paris : Albanel, 1868, p. 70-71.

ce qu'il aimait de préférence à enseigner : l'articulation, la prononciation, la déclamation lyrique, le sentiment de la phrase musicale, le style et les traditions de la musique classique.¹⁰ »

Si l'on se souvient que Ponchard fut lui-même adjoint de Garat (avant 1817), il paraît clair que l'idéal des études de style était avant tout chez Ponchard une affaire de répertoire « classique », par opposition au répertoire créé après qu'il s'est retiré de la scène. Qu'en est-il dans les autres classes au même moment ? Garcia fils ne fait que mettre des mots sur « l'école » révolue de son père, et Duprez consacre une bonne partie de sa méthode à l'agilité qu'il pratiquait au tout début de sa carrière (voir § 3.1b). À l'instar de Stéphen de La Madelaine, Laure Cinti-Damoreau ne prend comme exemple que ce qu'elle a vu sur scène des années plus tôt. Parce que l'articulation du style d'époque avec le répertoire est en constant renouvellement (voir § 2.2d), beaucoup de pédagogues ont dû, comme Ponchard, être réticents à consigner leurs conceptions « dépassées »... tout en continuant à les enseigner. Dans les années 1850, il fut pris à parti en ces termes par un de ses anciens élèves au Conservatoire, devenu un musicographe éminent :

« Cher maître, vous qui connaissez si bien la musique française ; vous une des gloires de l'opéra-comique et le modèle des artistes de votre temps, ne pourriez-vous rendre un véritable service à la génération actuelle ? Il s'agirait de réunir, dans un traité, les excellentes leçons données à vos élèves sur les plus beaux airs classiques et perpétuer ainsi les traditions de style et de goût si nécessaires à la musique ancienne, pour être bien comprise de nos modernes chanteurs. ¹¹ »

La « musique ancienne » dont il est question, c'est le répertoire du premier tiers du siècle, celui qui passe bientôt pour « classique » au côté des œuvres de Gluck et Mozart. Selon un essai du critique littéraire Sainte-Beuve paru en 1850, « un classique, d'après la définition ordinaire, c'est un auteur ancien, déjà consacré dans l'admiration, et qui fait autorité en son genre. ¹² » Lorsque cette définition est proposée, on appelle depuis vingt ans « airs classiques ¹³ » les airs de Nicolò, Méhul, Sacchini, Berton... Ces airs sont reproduits dans les

¹⁰ Louis-Alphonse Holtzem, « Choix d'un professeur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 83-84.

¹¹ Gustave Bénédict, « École classique du chant par Pauline Viardot-Garcia », *La France musicale*, 16 novembre 1862, p. 363.

¹² Charles Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Le Constitutionnel*, 21 octobre 1850, p. 3. Voir Flora Willson, « Classic staging : Pauline Viardot and the 1859 *Orphée* revival », *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, n° 3, 2012, p. 305-310.

¹³ Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant, seconde édition*, Paris : L'Auteur, 1841, p. 142.

méthodes, ou simplement mentionnés. Dans le cas de la méthode du Conservatoire, les listes d'airs correspondaient à un catalogue et un classement des airs séparés à la bibliothèque du Conservatoire ¹⁴. L'absence de mention dans des ouvrages didactiques postérieurs à la méthode du Conservatoire n'est pas forcément significative, puisque nous avons vu que le corpus pédagogique toujours disponible dans les salles de classe et à la bibliothèque était l'objet d'un usage cumulatif (voir § 1.1c) ; par ailleurs, il n'est pas rare d'en trouver de nouveau mention ou reproduction dans des méthodes encore plus tardives ¹⁵. Du reste, certains professeurs importants de la génération suivante, dont Holtzem, qui fut l'un des premiers pédagogues lyonnais, continuèrent à encourager l'étude des « classiques », allant vraisemblablement de pair avec la manière ancienne :

« Pourquoi dans les Conservatoires, ne s'attache-t-on pas à enseigner plus scrupuleusement la manière d'interpréter les anciens ouvrages de Mozart, de Méhul, de Nicolò, etc., etc., d'abord dans les exercices, puis encore, et surtout, dans les classes de chant ? L'ancienne musique crée à la fois pour le professeur, et pour l'élève, tout un enseignement.

Pour le professeur, c'est la recherche du bon style, et de la déclamation lyrique, c'est le rajeunissement de la formule, tout en respectant la tradition. Pour l'élève, c'est l'étude d'une interprétation beaucoup plus difficile, quoique moins brillante que celle de la musique moderne, autrement dit, c'est une grande étude de sentiment vrai. ¹⁶ »

Holtzem, bien qu'un incendie l'ait empêché de faire imprimer le second volume de ses mémoires plus spécialement consacré à la pédagogie à Lyon, donne fort heureusement quelques indications sur son enseignement dans le premier volume :

« [Mlle Naud] ne dit pas mal le récit "Ils s'éloignent enfin" puis, la classique romance "Sombre forêt", que j'aime beaucoup dans son prélude, comme combinaison harmonique, et dont j'admire aussi la facture, l'élégance et la tournure

¹⁴ Information donnée oralement par Catherine Massip lors des journées d'étude du groupe Francophone Music Criticism organisées en salle des Commissions, BnF site Richelieu, 11 juillet 2014). Ce travail n'a pas été réactualisé plus tard, à notre connaissance du moins.

¹⁵ Voir par exemple les morceaux de Hasse, Léo, Scarlatti, Durante, Pergolèse... dans L. Paulin Lespinasse, *Enseignement complet de l'art du chant*, Londres : Ewer, 1866.

¹⁶ Louis-Alphonse Holtzem, « Nécessité d'être musicien pour devenir chanteur », *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865, p. 50-51.

mélodique. Cette romance m'a servi quelquefois de type pour la composition, et j'aime à la faire interpréter par mes élèves. ¹⁷ »

Après avoir été, avec Mozart, l'un des seuls compositeurs à procurer une forme renouvelée de plaisir esthétique dès les années 1820 ¹⁸, Rossini devient donc un classique à travers un fragment de son grand opéra français. Il est même considéré par Holtzem comme un modèle d'écriture vocale. Comme le faisait remarquer Chabrier, toutes les difficultés dont sont émaillées les partitions d'un compositeur devenu classique sont dès lors considérées comme normales : « Quand un compositeur débute, la légende des gens graves est d'affirmer qu'il ne connaît pas les voix ; s'il réussit, à son 3^e ouvrage, les mêmes gens graves ne disent plus rien. ¹⁹ » Ce qui nous frappe ici, c'est surtout le nouveau statut d'un air qui sert d'exercice de style pour les élèves (voir les traditions d'interprétation de cet air § 1.2c), rejoignant en cela des ouvrages beaucoup plus anciens dont les morceaux détachés forment un répertoire exclusivement pédagogique, très peu mis à la scène. Les « leçons sur les plus beaux airs classiques » que Ponchard ne rédigea pas, d'autres entreprirent de les publier, surtout sous la forme de partitions annotées et commentées.

Les classiques du chant « pour les nuls »

Le répertoire ancien réédité dans une visée pédagogique comporte des airs d'usage courant (voir Figure 65) ; il ne doit pas être confondu avec la musique ancienne rare, comme celle éditée par Gilbert Duprez ²⁰ ou François Delsarte ²¹. Il est gravé à destination des apprentis-chanteurs, avec un luxe de détails précisant l'interprétation.

¹⁷ Louis-Alphonse Holtzem, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885, p. 34.

¹⁸ Voir Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831*, vol. 1, Lyon : Symétrie, 2008, p. 62.

¹⁹ Emmanuel Chabrier à Georges Costalat, Wimereux, 9 août 1887, in Roger Delage et Frans Durif éd., *Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 422.

²⁰ Voir Gilbert Duprez, « Classiques du chant de 1225 à 1800 », *La Mélodie*, Paris : Heugel, 1874, p. 138-213. Cette série comporte même des transcriptions-paraphrases de musique instrumentale. Le même phénomène se rencontre ailleurs, par exemple dans les vocalises de B. Lutgen, *École chantante*, Paris : Heinz, 1867.

²¹ La collection *Les Archives du chant* (1855-1864), due à Delsarte, présentait l'originalité d'être assez respectueuse de la typographie originale, mais les interprétations du chanteur n'en étaient pas moins fantaisistes : « L'exécution de Delsarte, réglée sur l'insuffisance de ses moyens vocaux, était souvent bien différente des intentions des auteurs ; de plus, il ignorait tout de la façon d'interpréter les appoggiatures et autres signes inusités aujourd'hui. La figure qu'il donnait aux œuvres anciennes était donc inexacte » (Camille Saint-Saëns, *École buissonnière*, Paris : Lafitte, 1913, p. 246).

Ancienne Maison **HEISSONNIER**
 Paris. — **E. GÉRARD et C^e (COMPAGNIE MUSICALE)**, — 18, rue Dauphine.
 EN VENTE

ÉCOLE CLASSIQUE DU CHANT

Collection de **Morceaux choisis**
 DANS LES ŒUVRES DES PLUS GRANDS MAÎTRES CLASSIQUES ITALIENS, ALLEMANDS ET FRANÇAIS
 AVEC LE STYLE, LE PHRASE, L'ACCENTUATION ET LES NUANCES
 Propres à l'interprétation rationnelle de ces chefs-d'œuvre par

M^{ME} P. VIARDOT-GARCIA

La première série, comprenant 50 morceaux, est complète

MORCEAUX DE LA COLLECTION CHANTÉS DANS LES DIVERS THÉÂTRES LYRIQUES DE PARIS

N ^{os} de la collection.	THÉÂTRE-ITALIEN.	Mozart.	N ^{os} de la collection.	THÉÂTRE DE L'OPÉRA.	GLUCK.
37	Air de <i>Così fan tutte</i>	Mozart.	38	Air d' <i>Alceste</i>	GLUCK.
8	Duo de "....."	"	44	Air "....."	"
	Romance du <i>Saule</i> (d' <i>Otello</i>).....	Rossini.			
	OPÉRA-COMIQUE.			THÉÂTRE-LYRIQUE.	
40	Air de <i>Zémire et Azor</i>	Gaëtan.	5	Air d' <i>Orphée</i>	"

Figure 65 – *La France musicale*, 16 novembre 1862, p. 368

Mieux, il n'est pas rare de trouver en sus des indications musicales gravées un court texte introductif, un peu dans l'esprit des consignes qui précèdent certains exercices dans les méthodes. On peut ainsi comparer ce que les enfants de Manuel Garcia et Stéphen de la Madelaine précisent par écrit à propos de l'interprétation d'un même air du *Freischütz* (1816). Pauline Viardot indique dans sa collection intitulée *L'École classique du chant* :

« Il faut bien se garder, en chantant la musique de Weber, de lui donner le style italien, celui des élégances des traits, des *fioritures* ; il faut lui conserver le style allemand, qui doit être comme le style français, plus sobre d'enjolivements et plus accentué d'expression. Cet air célèbre d'Agathe, est composé de trois parties, que l'on doit savoir diversifier. Le récitatif sera dit avec une simplicité naïve ; l'*andante*, qui est une prière, avec ferveur sans doute, mais avec une ferveur contenue ; enfin, dès le début de l'*allegro*, doit éclater et se soutenir jusqu'à la fin un élan passionné, un élan de joie et de bonheur. ²² »

Son frère la rejoint sur l'« accent de prière ²³ », lequel pourrait se traduire en termes de timbre par une voix douce et voilée ²⁴. Pour Stéphen de La Madelaine, qui a entendu cet air

²² Pauline Viardot, *Air d'Agathe du Freyschütz*, Paris : Gérard, [c1865], extrait reproduit dans *La France musicale*, 24 février 1861, p. 61.

²³ Manuel Garcia fils, « 2^e partie / De l'art de phraser », *École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847, p. 55.

chanté d'une voix tremblotante par son auteur ²⁵, la « simplicité naïve » du récit exprime la quiétude et la placidité (p. 75), et l'*andante* – compris comme un *adagio* et chanté *larghetto* – porte la marque du germanisme à travers son style simple (p. 98). S'il recommande comme Viardot la sobriété, ce n'est pas sans proposer de nombreux changements, y compris des diminutions assez rossiniennes qui sont pour lui « l'imitation romantique et en quelque sorte palpable des replis du cœur humain » (p. 115). Les deux professeurs sont d'accord sur l'analyse dramaturgique, qui relève du jugement, mais leur goût et leur modèle esthétique divergent. Les conseils sont bien difficiles à mettre en pratique sans être soi-même intimement familier des conceptions esthétiques du pédagogue – peut-être sont-ils faits justement pour être mis en œuvre différemment, selon les moyens de chaque étudiant, en chaque lieu et à chaque époque... Le plus sûr est encore de recueillir les avis des contemporains sur ces textes didactiques.

Comment ces conseils d'interprétation sont-ils reçus par le public, et notamment par la presse spécialisée ? Le fameux critique musical Fiorentino les nomme des « leçons pratiques ²⁶ ». Son collègue Kreutzer fait valoir que l'apparat pédagogique et les compléments éditoriaux sont d'autant plus nécessaires que l'on s'occupe de musique ancienne, puisqu'il s'agit d'abord de rendre l'accès aux classiques aussi aisé pour les étudiants que pouvaient l'être des œuvres plus contemporaines, en nivelant par le haut la notation musicale et même les conseils des auteurs :

« Mme Viardot-Garcia, par ses indications intelligentes, a su éclaircir un texte souvent obscur, surtout quand il s'agit d'une époque où l'écriture musicale était encore dans l'enfance, où l'exécution vocale était presque toute de tradition. Sous le texte souverain des vieux maîtres, il n'appartient qu'aux grands artistes de rencontrer l'expression réelle de cette pensée ; et cette pensée une fois saisie, qu'ils consentent à la révéler aux amateurs, c'est leur rendre un service immense, c'est leur éviter une énorme dépense de temps et d'intelligence. ²⁷ »

²⁴ « Le chant est soumis aux mêmes règles que le discours. On n'exprime pas la joie ou la menace sur le même ton et avec la même force de voix que pour la prière ou pour l'amour. Aussi la voix doit-elle être douce et voilée dans la passion amoureuse ou religieuse ; brillante, vibrée et impérative dans la gaieté ou dans la majesté » (Augusto Bendelari, « De l'expression », *Méthode complète et pratique de chant pour les voix de baryton & de basse chantante*, Paris : Durdilly, 1889, p. vi).

²⁵ Voir Stéphane de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, volume 1, Paris : Albanel, 1868, p. 59.

²⁶ Fiorentino, extrait du *Constitutionnel*, reproduit dans *La France musicale*, 24 février 1861, p. 61.

²⁷ Léon Kreutzer, extrait de *L'Union*, reproduit dans *La France musicale*, 24 février 1861, p. 61.

La leçon est décrite ici comme une révélation, comme le moment de l'initiation à une connaissance secrète²⁸ ou cachée, à une tradition hermétique. Pourtant, l'annonce publiée dans les journaux indique que les ajouts sont « propres à l'interprétation rationnelle de ces chefs-d'œuvres²⁹ ». Il est difficile de démêler les adjectifs qui constituent l'essence de la démarche artistique de ceux qui font la réclame du produit commercialisé.

Des collections analogues existent pour d'autres instruments, comme l'« *École classique du piano* revue, doigtée et accentuée par Marmontel³⁰ », également professeur au Conservatoire, qui « a indiqué en tête de chaque morceau, la pensée caractéristique de l'auteur³¹ ». Parue à partir de 1854, cette publication est « accompagnée d'observations traditionnelles sur le style des œuvres classiques et la manière de les exécuter³² ». Ainsi qu'en témoigne une certaine réaction « puriste »³³, c'est là se placer du point de vue de l'amateur désireux d'appliquer des recettes, et non dans la position du professionnel qui doit saisir les principes. D'ailleurs, les élèves du Conservatoire n'ont-ils pas directement accès à l'enseignement des professeurs réputés ? On songe effectivement aux romances ou morceaux détachés publiés en livraison dans les journaux musicaux, complètement balisés pour l'interprétation :

« [Vient de paraître] l'air *J'ai perdu mon Eurydice*, un des triomphes de Mme Viardot, qui n'a pas cru devoir publier dans son édition le grand trait déchirant qu'elle ajoute à la scène à la troisième reprise du motif, réserve que nous approuvons [...]. Les accentuations, les nuances, les respirations sont de la main de l'illustre artiste, qui n'a rien omis, mais rien ajouté³⁴. »

L'édition pédagogique se veut donc une contribution essentiellement théorique et scolastique, non pas une notation personnelle – à l'inverse, nous avons vu (au § 2.2d) le cas de traits attachés à des artistes particuliers, mais consignés seulement à titre indicatif. Si des aménagements sont évidemment possibles, on a affaire ici à une construction

²⁸ « Il rend un grand service aux élèves qu'il initie aux secrets des maîtres » (Marie Escudier, « École classique de piano », reproduit in « Revue musicale », *Le Ménestrel*, 12 mars 1854, p. 2.).

²⁹ Voir l'annonce-affiche in *La France musicale*, 16 novembre 1862, p. 368.

³⁰ Jacques-Léopold Heugel, « Tablettes du pianiste », *Le Ménestrel*, 23 janvier 1859, p. 60.

³¹ Marie Escudier, « École classique de piano », in « Revue musicale », *Le Ménestrel*, 12 mars 1854, p. 2.

³² Voir l'annonce-affiche in *Le Ménestrel*, 23 janvier 1859, p. 64.

³³ Voir Mercadet, « Les Vieilleries », *La France musicale*, 16 janvier 1859, p. 17.

³⁴ G. de Saint-Valey, extrait du *Pays*, reproduit dans *La France musicale*, 24 février 1861, p. 61.

volontairement « neutre » de l'exécution correcte, selon des canons relativement partagés et avec une notation moderne destinée à un public non-érudit.

Vandalisme et restauration

Malheureusement, il est assez rare qu'en s'adressant (par écrit) à leurs élèves, les maîtres se risquent à donner une profondeur historique à leurs directives. Sont-ce là des manières héritées de la génération précédente et, dans certains cas, des créateurs des rôles ? Ou a-t-on affaire à une interprétation selon le goût du jour de la nouvelle édition ? La seconde hypothèse nous semble la plus plausible, au vu de quelques textes abordant le problème. Il semblerait qu'implicitement, la « fidélité » soit une fidélité à l'intention mise en musique par le compositeur et non à la réalisation matérielle de cette intention ; c'est en tout cas le conseil du savant musicographe Fétis :

« [Je dois faire une observation sur] les mouvemens dans lesquels on exécute la musique ancienne. On sait à peu près quels furent ceux dans lesquels Mozart a conçu sa musique ; et religieusement, on veut conserver aujourd'hui ces mouvemens. Ce respect pour les intentions d'un grand artiste est louable en soi ; mais [...] le goût a changé complètement. [...] Ne serait-ce pas rendre un hommage plus profitable à la gloire de Mozart que d'animer un peu la plupart de ses morceaux dont le mouvement n'est maintenant qu'une nuance entre le lent et le vif ? ³⁵ »

Quand l'ouvrage se maintient au répertoire sans interruption, la tradition fait évoluer graduellement les paramètres objectifs pour conserver l'intention ; elle peut notamment s'éloigner des indications de mouvement originales, comme le rapporte La Madelaine pour *Joseph* de Méhul ³⁶. Le rapport aux « classiques » peut alors se résumer à l'idée de « restauration » ³⁷, si l'on entend par là une mise en valeur du patrimoine à l'image des illuminations du portail de la cathédrale d'Amiens, installées en 1999. Il s'agit de souligner les caractéristiques esthétiques les plus intéressantes pour le goût moderne dans des

³⁵ François-Joseph Fétis, « Nouvelles de Paris. Théâtre royal italien. Représentations au bénéfice de Mlle Sontag. *Don Giovanni*, musique de Mozart », *Revue musicale*, 27 novembre 1829, p. 421-425, cité d'après Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013, p. 479.

³⁶ Voir Stéphane de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, volume 2, Paris : Albanel, 1868, p. 100-102.

³⁷ Le mot « restauration » est déjà attesté pour la réparation des statues et monuments dans la cinquième édition du *Dictionnaire de l'académie* (1798).

monuments anciens, en les mettant en conformité avec les usages et les normes du ^{xxi}^e siècle. Pour un bâtiment ancien, l'électrification, l'adjonction de sanitaires ou l'isolation thermique réalisées aujourd'hui, correspondent alors à la réorchestration et la redéfinition de la forme d'un ouvrage lyrique :

« Un musicien aussi intelligent que M. Berlioz peut [...] porter une main respectueuse sur l'œuvre du maître. La pitié envers les monuments ne consiste pas à les laisser tomber en ruines ; il faut bien y toucher pour les conserver et les soutenir. Ce que M. Fétis a fait pour l'œuvre posthume de Meyerbeer, M. Berlioz l'a fait pour l'œuvre de Gluck. ³⁸ »

En théorisant l'interprétation d'un répertoire déjà ancien mais encore pratiqué, les maîtres de chant de la deuxième partie du siècle préparent leur propre tradition à devenir canonique. En ajoutant des signes aux partitions, ils anticipent la notation de la déclamation lyrique (intentions, phrasés, accents) par des compositeurs comme Massenet et Saint-Saëns. Le travail des musicologues du ^{xx}^e siècle, de Malipiero à Verschaeve, a permis une compréhension plus fine de la musique dite « baroque ». Est-ce que la somme de travail investie par les musiciens du ^{xix}^e siècle pour préserver et revivifier leurs classiques est alors devenue caducque, simple curiosité historiographique, ou ces défenseurs du patrimoine lyrique ont-ils légués des éléments exploitables aujourd'hui, par l'historien spécialiste de la musique du ^{xviii}^e siècle ?

Les dangers d'un texte historiquement déformé

Reprenons le problème à l'envers, et partons maintenant d'un musicien de 2015 voulant représenter « fidèlement » un opéra français joué durant la jeunesse de Rossini, sous le Premier Empire. Il pourra s'inspirer des démarches menées dans les quarante années précédentes pour l'opéra italien, par des chefs comme Riccardo Muti :

« La quête de l'authenticité [c'est-à-dire de la fidélité à l'auteur], ne doit pas être comprise comme une exécution froide du texte, mais comme une interprétation

³⁸ A. Lomon, « Reprise d'Alceste », *La France musicale*, 26 août 1866, p. 262.

intuitive de l'esprit de la composition au-delà de la partition conservée, s'appuyant sur les signes écrits.³⁹ »

Dans son ouvrage *Divas and Scholars : performing italian opera*, le musicologue Philip Gossett cherche à donner un mode d'emploi des éditions critiques qu'il a dirigées, notamment en réaction au dogmatisme absurde de certains chefs d'orchestre. Nous avons déjà montré tout au long de notre étude les bonnes pratiques à adopter *en théorie*, mais il faut encore s'interroger sur la médiation qui rend ces principes applicables *en pratique* et les moyens de faire parvenir l'information efficacement jusqu'aux acteurs-clefs des productions lyriques. En effet, si l'apparat critique d'une édition moderne se veut destiné à des musicologues avertis, l'usage de la partition afférente pour des représentations nécessite, quant à lui, de prendre quelques précautions. À bien des égards, certaines des éditions actuelles pêchent encore contre le bon sens...

Pour clarifier notre propos, nous comparerons *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck préparée par Gerhard Croll (1927-) pour l'édition monumentale chez Bärenreiter, volume paru en 1973, avec la version donnée par François-Auguste Gevaert (1828-1908) en 1900 chez Lemoine. L'aridité de la première a de quoi faire frémir : c'est une cathédrale gothique en pierre brute, sans le moindre signe de vie. Qu'est-ce que la deuxième apporte de plus réconfortant ?

1° Des suggestions de nuances et de timbre çà et là, comme « voix couverte » ou « sombre »⁴⁰, qui alertent sur une situation dramatique et sa possible transcription dans la technique vocale, avec le vocabulaire de l'époque ;

2° Des propositions de lecture pour les conventions d'édition courantes ;

Suivant en cela les qualités très explicites des éditions pour les œuvres nouvelles dans le dernier tiers du XIX^e siècle, Gevaert précise la marche à suivre chaque fois que l'on a superposé des événements musicaux devant se succéder (voir Figure 66) – commodité par laquelle on conserve des mesures à quatre temps sans rajouter une foule de points d'orgue et de silences difficiles à compter ou à battre.

³⁹ Riccardo Muti, *Corriere della Sera* (Milan), 28 novembre 1982, p. 28 (citation traduite d'après Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 123).

⁴⁰ Voir Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Tauride*, piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 37.



Figure 66 – Gluck, *Iphigénie en Tauride*, piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 46

Son édition indique aussi s'il faut tenir ou non les accords dans les récits accompagnés, lorsque l'orthographe originale est ambiguë. Dans les deux cas suivants (Acte II, sc. 3), Gluck a noté une blanche ; pourtant la première fois (voir Figure 67) il convient d'attendre la fin de la réplique d'Oreste pour couper le son, et la seconde (voir Figure 68) il faut, ainsi que l'indiquent les deux points d'orgue ainsi disposés (voir § 1.2c), quitter violemment la note dès qu'elle est attaquée pour créer un effet de suspens.

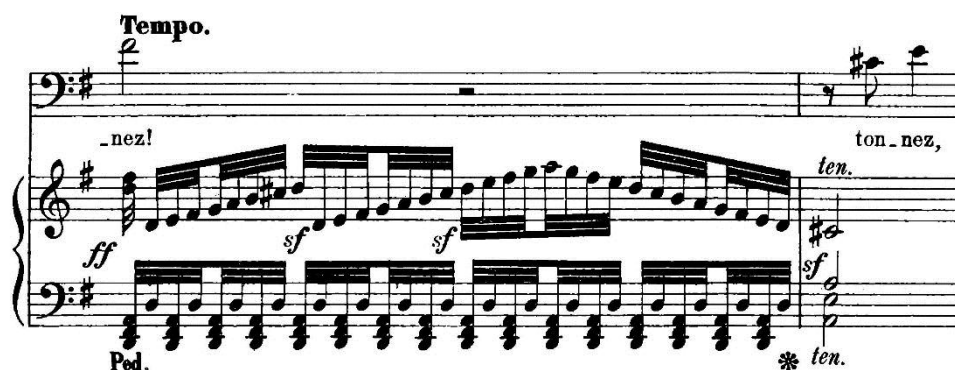


Figure 67 – Gluck, *Iphigénie en Tauride*, piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 72

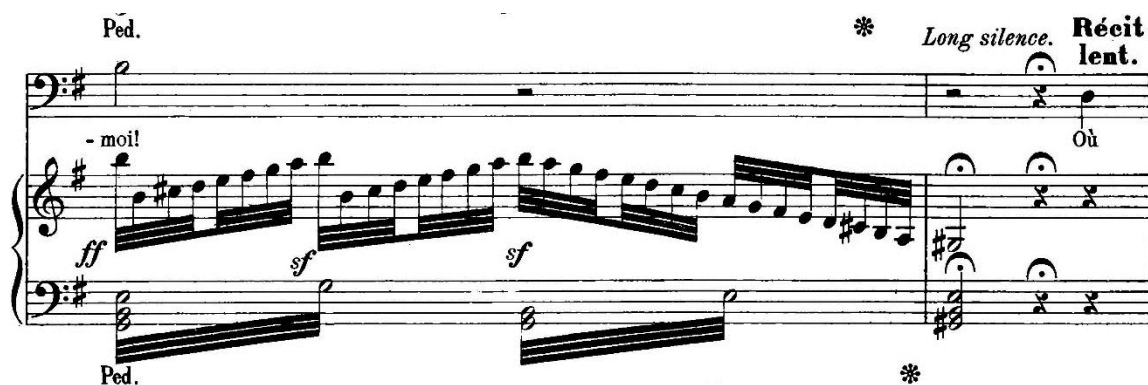


Figure 68 – Gluck, *Iphigénie en Tauride*, piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 73

3° Des interpolations et informations relatives à la genèse de l'ouvrage sous une forme utilisable ; s'il ne fait pas cas des variantes minimales pour Diane, Gevaert propose un chœur final de substitution parodié de *Paride ed Elena*, en plus d'un intermède attribué à Méhul, et donne une partition de l'air de *La Clemenza di Tito* (1751) dont est tiré « Ô malheureuse Iphigénie ». Cette partition rare, difficile à consulter ailleurs, aide le musicien à comprendre les coupures faites dans les matériels conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra pour les premières interprètes parisiennes du rôle, ce long aria da capo étant transformé en arioso suivi d'un intermède instrumental repris par le chœur des prêtresses.

4° Les traditions d'équivalences de tempo entre les numéros ; reprendre ce type d'enchaînements à notre compte n'engage pas forcément à suivre ses chiffres métronomiques. Par exemple, le découpage curieux de la fin du chœur des Euménides entre la scène 4 et la scène 5 s'explique chez lui par une augmentation des valeurs rythmiques probablement voulue par Gluck au moment de l'entrée d'Iphigénie⁴¹ – événement qui justement induit le changement de scène.

En résumé, alors que le XIX^e siècle marche tout du long vers des éditions de plus en plus chargées d'informations⁴² utiles pour représenter fidèlement les ouvrages et capitaliser les progrès de l'art lyrique, l'une des premières éditions critiques allemandes apparaît en pratique comme inutilisable. Elle ne présente pas véritablement l'œuvre de Gluck, mais plutôt un squelette à partir duquel seul un spécialiste pointu, ayant parcouru des éditions annotées et plus tardives, peut espérer trouver les solutions résolues au cours des premières années d'exécution et intégrées dans des matériels plus tardifs. Les quelques scories stylistiques ou inexactitudes locales que peuvent présenter ces dernières ne sont pas essentielles à nos yeux ; les ornements ajoutés indiquent justement des zones où l'inventivité de l'interprète doit être sollicitée, et les problèmes de prosodie sont résolus. De toute manière, rien n'oblige à souscrire à la lettre à toutes les indications gravées : quel chanteur réaliserait sans scrupules des éléments passés de mode, comme l'ornement double façon 1860 signalé par Milhès (voir Figure 69, et § 2.2d) ?

⁴¹ Voir Gluck, *Iphigénie en Tauride*, piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 85 : « Même mouvement des temps (les blanches deviennent des noires) ».

⁴² C'est aussi grâce à l'enseignement systématisé que la notation vocale a pu progresser ; songeons qu'il a fallu attendre Auguste Panzeron (1795-1859) pour découvrir la virgule qui sert à noter les respirations (voir Stéphen de La Madelaine, *Chant / Études pratiques de style vocal*, volume 2, Paris : Albanel, 1868, p. 95).



Figure 69 – Gluck, *Iphigénie en Tauride*, piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 29

L'essence d'une œuvre est-elle mieux véhiculée au public mélomane par une orchestration et des articulations exactes, dont un spécialiste ⁴³ peut s'aventurer à déduire des indications pour reconstruire l'œuvre, ou par une proposition aboutie cohérente avec la notation moderne ? Il existe évidemment toute une déclinaison de solutions intermédiaires à envisager pour cumuler les avantages de l'une et l'autre option, et ce n'est pas le lieu ici de les envisager. Nous nous contenterons d'insister sur le fait qu'un travail ne saurait être complet sans refléter l'histoire du chant attachée à l'évolution des versions d'un ouvrage. Pour nous, formé à la lecture et à l'improvisation sur les manuscrits médiévaux et renaissants, à la réalisation et à l'enrichissement spontanés des basses chiffrées baroques, il n'est pas question de nous éloigner de fac-simile numérisés puis photocopiés, laissant la source romantique intacte mais permettant de la regarder, de la manipuler et de l'annoter comme elle a été conçue pour l'être. Mais les reproductions sont-elles d'une qualité suffisante pour être confortablement lues, ou même déchiffrées à première vue par des musiciens qui n'ont pas toujours le temps de les intégrer ? Au-delà du format et de la notation, se pose encore le souci d'établir une version du texte musical. Doit-on imprimer l'édition critique pour inscrire dans le papier la permanence (fugace et datée) d'une conception de l'œuvre « neutre », ou doit-on plutôt mettre à disposition un fichier librement modifiable par les interprètes, comme un chant donné, comme un livre dont on est le héros, comme un espace à investir ? Il n'y a pas de partition idéale, puisque l'œuvre doit s'adapter à un interprète, à un auditoire, à un lieu acoustique, à une intention dramatique, à un mode d'écoute, au goût d'une époque, bref, à une situation de communication de l'énoncé (voir § 2.2a), en vue de réactualiser sa portée dans le présent de l'énonciation.

⁴³ Par « spécialistes », nous entendons ceux qui, plus tard nommés « musicologues », s'appuient sur une autorité scientifique plutôt qu'artistique pour intervenir dans l'établissement d'un texte musical à exécuter, tel Fétis rapiécant *L'Africaine* en remplacement de Meyerbeer décédé, ou plus récemment Edison Denisov orchestrant *Rodrigue et Chimène* de Debussy, Damien Colas écrivant l'ornementation des *Demoiselles de...* pour leur récital Rossini, Philip Gossett complétant les récitatifs du finale de *Tancredi* du même auteur, ou nous-même nous substituant à Hervé pour la création de *L'Élixir*, en allant jusqu'à composer des cadences polyphoniques (voir sur ce point Antoine Elwart, *Le Chanteur accompagnateur*, Dijon : Hustache, 1844, p. 83).

Cette prise de recul sur la notion de tradition ouvre déjà quelques pistes pour penser l'édition musicale future du répertoire français. Tirer toutes les conclusions de notre travail implique de théoriser les usages nouveaux que l'interprète pourrait faire de ces partitions, pour comprendre en retour toute la médiation qui reste à entreprendre. Dans cette optique, nous devons d'abord expliquer en quoi consiste selon nous l'interprétation musicale historiquement informée d'un ouvrage lyrique.

Histoire et interprétation risquent-elles de s'entraver mutuellement ?

La démarche archéophonique (voir notre introduction) mêle deux disciplines pour aborder un même objet comme par un double encadrement, selon des méthodes complémentaires. L'exercice de l'histoire et de l'interprétation d'un même chant d'après un même corpus de sources apporte une compréhension à la fois chrono-logique, physiologique et artistique d'un même phénomène. Ainsi, toute potentialité vocale, tout axe d'interprétation sensé devient un possible historique, qui doit être envisagé et discuté ; réciproquement, toutes les informations susceptibles d'influencer l'intention d'un son (la dramaturgie et les conditions d'écoute), l'esthétique d'un son (à travers le code expressif qui lui donne valeur qualitative et sens) ou la manière dont on va émettre le son (la technique choisie), sont partie intégrante de l'interprétation nouvelle possible. Les horizons ouverts par notre démarche appellent une mise au point concernant les interactions inévitables entre les deux méthodes, en ce que chacune modifie effectivement l'objet observé, et en ce que chacune impose à l'autre de se perfectionner. Pour mener ce diagnostic, nous commencerons par exercer le jugement d'un historien sur l'activité des interprètes faisant fi de l'histoire.

La première inquiétude des ignorants, c'est de voir leur personnalité annihilée par la connaissance, de voir leur expression spontanée bridée par des considérations réfléchies, leur libre arbitre pollué par des idées extérieures. Évidemment, leurs conceptions seront altérées, modifiées et améliorées. Le musicologue Philip Gossett dénonce les habituels hommes de pailles qui lui furent régulièrement opposés :

« L'appel à historiciser davantage notre connaissance de l'opéra italien n'est pas un subterfuge pour échapper à notre identité moderne ou la passion individuelle d'un artiste pour le modèle ancien. Il naît plutôt de la foi que les interprètes peuvent

trouver des réponses plus satisfaisantes à certains de leurs questionnements s'ils sont au courant du contexte historique, dramaturgique, musical et social d'une œuvre : en effet, beaucoup d'aspects d'un opéra italien du dix-neuvième siècle n'ont de sens que dans ce contexte. Ni l'invocation autoritaire de traditions (qui trop souvent sont bien plutôt des *statu quo*) ni les tentatives de reconstitution historique n'offriront de solution aussi prometteuse.⁴⁴ »

Dans les pages qui viennent, nous allons fréquemment discuter des points de vue émis par ce chercheur à propos de l'opéra italien du XIX^e siècle en prenant nos exemples dans le répertoire français de la même époque.

Aborder une œuvre ancienne en n'en comprenant ni les enjeux originaux ni le langage expressif est problématique. Au mieux, cela peut générer une création à partir d'informations (partition, livret,...) lues selon des systèmes exogènes (solfège du temps strié post-boulézien⁴⁵, conception du jeu stanislavskienne,...). Si cette libre inspiration est revendiquée comme telle, ses auteurs peuvent au moins se targuer d'honnêteté intellectuelle, mais aucun travail sur le lien avec les générations passées n'est effectué. Au pire, il s'agit d'exploiter la renommée de l'œuvre que l'on travesti ; seul l'investissement des artistes dans le spectacle vivant demeure alors transmissible au public, floué par la défectuosité conceptuelle du projet. Il est donc impératif de rassembler un certain nombre d'informations si l'on a une quelconque ambition de réinvestir un ouvrage patrimonial et de lui donner sens dans une société dotée de mémoire. Ces informations entrent dans deux catégories :

- les informations concernant des paramètres encore intelligibles (pour le XIX^e siècle : les notes et le rythme sur la portée ainsi que les ajouts à y faire et les nuances à y apporter, l'instrumentation et les modes de jeu, le sens et la diction des mots, les référents et les matériaux de la mise en scène) sur lesquels il faudra statuer en

⁴⁴ « *The call to historicize further our knowledge of Italian opera is not a subterfuge for escaping our modern identity or the personal passions of an artist in favor of historical models. It stems rather from the belief that performers can find more satisfactory answers to some of their concerns if they make the effort to supplement their present knowledge with awareness of a works' original historical, dramaturgical, musical, and social context: indeed, much in the shape of a typical nineteenth-century Italian opera is meaningful only in such a context. Neither invocations of the authority of tradition (which too often is a euphemism for the status quo) nor obeisance to the idol of historical reconstruction will offer as promising a path* » (Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 205).

⁴⁵ Voir par exemple la partition du *Livre de Job* de Michel Tabachnik (Paris : Durand, 2014), créée le 8 octobre 2014 à la Cité de la musique, où tout rubato, tout décalage, est noté rythmiquement. Le temps strié est défini par Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris : Gauthier, 1963, p. 93-113.

fonction du temps dévolu, des ressources disponibles et des compétences des personnes impliquées ;

- les informations concernant des paramètres totalement indisponibles ou inenvisageables (acteurs-chanteurs disparus, esthétiques sonores démodées, conditions de travail devenues illégales...) qu'il va falloir remplacer ou adapter.

L'objectif ne fait guère de doute et les décisions à prendre sont essentiellement pragmatiques : il s'agit de trouver le compromis le plus intéressant artistiquement et économiquement selon les opportunités du moment. Si toute l'équipe a conscience du fait qu'il est impossible de procéder à une restitution à l'identique, la recreation historiquement informée ne risque pas d'oublier son public.

Servir le compositeur nécessite de dépoussiérer sa composition, comme lui-même l'eût éventuellement fait s'il l'eût pu. Il faut alors revendiquer les modifications que l'on apporte (nouvelles références intertextuelles substituées à des passages qui ne seraient plus identifiés par les spectateurs, réécriture d'une ligne mélodique pour une technique vocale ou instrumentale moderne), autant que la fidélité à une sonorité originale (instruments anciens, effets datés dans l'ornementation).

Qu'est-ce que l'histoire peut apporter à l'interprétation ?

Si l'on admet que l'interprète est l'émetteur d'un énoncé inscrit dans un système de communication, comment peut-il tirer profit de la connaissance d'un ancien système de communication pour réactualiser des énoncés anciens à destination de « récepteurs » modernes ? La lecture et la préparation des partitions gagnent en rigueur puisque beaucoup d'indications notées ou implicites seront mises à jour par l'intégration des codes musicaux anciens. Grâce aux prescriptions et contraintes que fournit l'information historique, l'artiste est poussé à développer son expressivité en exploitant des paramètres nouveaux, et contraint d'imaginer des propositions convaincantes. Chacun aboutissant à des solutions différentes, la démarche enrichit considérablement la palette sonore de notre époque. Aussi, il faut surtout se garder d'établir des normes nouvelles et tâcher de réactualiser en permanence les travaux déjà effectués si l'on veut préserver le bénéfice artistique et sociétal

du projet sur le long terme (adaptation constante). Gossett défend aussi cette qualité plastique du répertoire romantique :

« Nous devrions avoir pour but de fournir, non pas un musée pour figer les représentations du passé, mais une recreation (dans le contexte de nos propres structures sociales) des spécificités qui firent de l'opéra italien une forme d'art vivant au dix-neuvième siècle et peuvent l'aider à le rester aujourd'hui. ⁴⁶ »

Le problème est donc moins de développer les moyens d'exécution contemporains de la création d'une œuvre que de connaître les intentions originales des auteurs (qui comportent au moins le compositeur et le chanteur, sinon le librettiste, le chef d'orchestre, le régisseur, etc.). Or, interpréter pertinemment le texte original n'est possible qu'en reconstituant mentalement les conditions matérielles de son exécution première. De même qu'on ne peut pas produire un son qui échappe à notre audition ⁴⁷, il est impensable d'en produire un qu'on n'aurait pas imaginé auparavant. Le contexte dans lequel se chante une œuvre doit être reconstitué pour en lire la partition, car il conditionne l'imaginaire de l'interprète. Le premier élément de contexte est le lieu : le salon et le théâtre étant les deux principaux, nos recherches tendent à montrer que l'église et le concert se définissent surtout par des contraintes supplémentaires. En effet, quoique le grandiose puisse se rencontrer à l'église ou au concert, les moyens employés par les solistes ne sont pas très spécifiques ; ces lieux tiennent une place médiane entre les extrêmes que nous avons étudiés, et ce n'est pas tant pour l'interprète que pour le spectateur qu'ils diffèrent.

C'est le rôle du musicien-chercheur ⁴⁸ de retrouver et transmettre une vision artistique mais objective de la partition en proposant une archéophonie des morceaux de chant qu'il fait étudier. Il pourra ainsi apporter au chanteur des éléments de style et des notions de déclamation lyrique visant à l'intelligibilité et à la justesse d'expression. Par exemple, un fragment mélodique conçu pour provoquer un passage en voix de poitrine chez une femme,

⁴⁶ « *We should aim to provide, not a museum for the petrification of performances of the past, but a re-creation (within the context of our own social structures) of the characteristics that made Italian opera a vital art form in the nineteenth century and can help it remain so today* » (Philip Gossett, *Divas and Scholars*, Chicago : UCP, 2006, p. 239).

⁴⁷ Principe exposé par Alfred Tomatis in *L'Oreille et la voix*, Paris : Laffont, 1987.

⁴⁸ En référence au pédagogue Jean de Reszké, lequel avait été attaché à l'Opéra de Paris au début du xx^e siècle afin de transmettre aux jeunes générations un savoir-faire hérité des plus grands interprètes et compositeurs romantiques, nous avons proposé le titre de « directeur du chant » pour qualifier les fonctions du musicien-chercheur en charge de l'étude des rôles dans une recreation lyrique historiquement informée.

ou en voix de tête chez un homme, devra parfois être modifié pour atteindre une note plus grave ou plus aiguë selon les habitudes de l'interprète moderne, afin de restituer l'effet de timbre attendu. D'autres fois, l'effet primitif ne se comprendrait plus, et il faut accepter que la restitution de l'intention passe par une réalisation technique différente, sinon opposée, pour véhiculer un sens similaire. L'esprit doit primer sur la lettre.

Qu'est-ce que l'interprétation peut apporter à l'histoire ?

Puisque nous étudions un art dont la matérialité est éphémère, il est sans cesse nécessaire de concrétiser les idées par des exemples sonores. L'aboutissement d'une recherche archéophonique sur l'intention d'un son, se mesure uniquement à la possibilité d'imaginer un son équivalent aux oreilles modernes : il faut constamment « entendre de quoi l'on parle », sous peine de discourir dans le vide. Parce qu'il peut être critiqué, l'exemple vocal est le rocher brut que le chercheur doit sculpter quotidiennement, avec pour marteau la théorie qu'il construit et pour burin la source qu'il manipule. Dissserter sur les formes idéales serait absolument vain, car la pratique artistique ne peut se suffire de règles générales : elle est faite de cas particuliers, de lieux particuliers, de voix particulières. En se confrontant constamment à l'exigence du résultat, l'historien sera souvent renvoyé à ses sources pour répondre à des questions concrètes, et presque toujours remis en cause dans ses préjugés. L'interprétation alimente le doute comme elle féconde l'intuition. Un des dangers de vivre dans les traces du passé est de forger le mythe de voix inégalables par leur formation, et d'attribuer à ce qui ne peut plus être documenté tous les aspects que l'on n'arrive pas à découvrir. Comment céder à cette facilité lorsque l'on fait face à des artistes modernes extrêmement performants ? Peut-on encore croire que l'on a saisi un principe si l'on n'arrive pas à le faire sentir en dehors de soi ? Même du point de vue des notions théoriques, la recherche en archives offre trop souvent l'occasion de se créer une vision partisane ; or, celle-ci est systématiquement démolie par la solution pratique à laquelle on n'avait pas pensé. Pleinement au fait des choix pragmatiques et des limites qui s'imposent à la production sonore qu'il veut mettre en œuvre, le chercheur n'est plus dupe de ses axiomes. Soumettre son travail à l'épreuve du réel, c'est troquer une rêverie solitaire – dont les mesures s'adaptent exactement à notre degré de conscience et de savoir – pour un débat dans lequel la vigilance de tous les auditeurs diversement conditionnés s'additionne. La

thèse a tenté de montrer qu'il faut constamment s'astreindre à juger de la faisabilité de ce que l'on avance. Ce qui peut sembler au départ un frein à la libre expression d'une pensée se révèle bientôt un garde-fou et un moteur pour affiner la réflexion. La dialectique du « penser » et du « faire » impose de dépasser le stade de l'auto-conviction et de la modélisation érudite pour atteindre au crédible et au tangible, d'abandonner jour après jour le tableau séduisant et régulier du convenu pour la profondeur effrayante du miroir. C'est toute la distance à parcourir entre s'enivrer de l'écho de sa propre voix dans sa salle de bain et réécouter un concert enregistré sur son dictaphone. Alors, le vrai travail peut commencer.

Comment poursuivre cette recherche fondamentale et appliquée ?

« Quoique je livre ici le résultat de vingt ans d'études persévérantes et de profondes méditations, je suis loin de me flatter d'avoir produit un travail parfait. Mais j'ai du moins réuni les principes épars d'une science qui n'avait pas encore eu son écrivain. J'espère que, dans un avenir plus ou moins rapproché, d'autres rhéteurs ajouteront à mes préceptes le fruit de leur expérience. ⁴⁹ »

La première synthèse des interactions que nous percevons entre histoire et interprétation a été l'occasion de revenir sur les fondements méthodologiques de notre recherche, tandis que la question du répertoire « classique » a permis de tresser ensemble les principaux thèmes abordés dans la thèse. Il nous reste à montrer comment notre travail se projette dans l'avenir. Il faudra d'abord expliquer comment les mutations observées dans la vocalité des 1^{ers} ténors se répercutent partout ailleurs. Manière bien précise de conduire un son musicalement, la vocalité se décline notamment selon l'organe (instrument vocal), le genre (opéra, opérette), l'emploi (1^{er} ténor, ténor comique), le tempo (allegro, andante), la situation et l'intention dramatique. Sur la base des règles établies pour les premiers sujets d'opéra et d'opéra-comique, les emplois vocaux de second plan et rôles comiques pourront être compris en tant qu'ils représentent une vocalité dégradée ou parodiée. C'est particulièrement vrai en province, où l'on recrute des premiers emplois taillés pour le répertoire choisi, mais où les seconds rôles sont fatalement tenus à vau-l'eau. Duprez se souvient par exemple d'un septuor des *Huguenots* catastrophique à Toulouse : « Ces grands

⁴⁹ Stéphen de La Madelaine, *Théories complètes du chant*, Paris : Amyot, 1852, p. 408.

morceaux-là sont rarement bien exécutés en province où, faute de sujets, on les fait exécuter par des *Laruelle*, des *Trial* et autres emplois plus ou moins appropriés au grand opéra.⁵⁰ » Concernant les grandes villes, qui disposent de troupes plus nombreuses, nos études en cours de l'opéra-bouffe et de l'opéra de salon, couplées à des expérimentations pratiques sur ce dernier genre méconnu, mettront en lumière les relations de servitude mais aussi de subversion qu'entretenaient les scènes secondaires avec l'Opéra, l'Opéra-Comique et les grands théâtres de province.

Pour affiner notre vision des évolutions de l'esthétique vocale appréciée en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de nouveaux dépouillements pourraient se révéler utiles. Pour aborder les concerts⁵¹, nous poursuivrons nos collaborations avec Thomas Vernet, concernant la programmation à la cour sous la Monarchie de Juillet, et avec Fanny Gribenski, autour des sociétés philanthropiques et du répertoire sacré sous le Second Empire⁵². On pourra également étendre le corpus jusqu'à retracer l'histoire de l'usage des mécanismes en chœur⁵³, que ce soit sur scène ou dans la musique orphéonique.

Parmi les autres prolongements à envisager, il sera utile d'étendre notre investigation à d'autres catégories vocales, voire d'appliquer les mêmes méthodes à d'autres répertoires et à des époques plus anciennes. Peut-être grâce à la diffusion du présent volume serons-nous graduellement moins isolé dans ce domaine de recherche ; il faut le souhaiter, car nous ne saurions suffire à collecter puis enseigner telle ou telle tradition, ne serait-ce que pour tous les ouvrages fréquemment joués de par le monde. Pour initier cette dynamique, nous devons rassembler autour de notre recherche un grand nombre de professions scientifiques et artistiques, toutes celles qui entrent en synergie pour déterminer les représentations lyriques d'aujourd'hui et de demain, dont celles du répertoire français du XIX^e siècle.

De quoi les mutations du ténor romantique sont-elles le signe ?

L'idée de mutation en un sens presque darwinien rejoint parfaitement les dynamiques de l'art lyrique en France à l'époque romantique, car « les formes du chant, ses tendances et

⁵⁰ Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Lévy, 1880, p. 164-165.

⁵¹ Pour le dépouillement des registres du droit des pauvres et les programmes de concert de 1822 à 1848, voir Étienne Jardin et Patrick Taïeb, *Archives du concert*, Arles : Actes Sud, 2015.

⁵² Voir notre article en projet : « Les pieux effets de Jenny Rossignon ».

⁵³ Voir Pierre Girod, *L'Art du chant de Duprez : Voix perdue ou voies oubliées ?*, mémoire, Rémy Campos dir., CNSMDP, 2011, p. 33-36.

son esthétisme sont sujets aux variations du goût et de la mode ⁵⁴ ». Lablache indique qu'« il faut suivre la mode tant qu'on n'aura pas une puissance de talent capable de la dominer. ⁵⁵ » Par le jeu d'un environnement mouvant, des particularités morphologiques (voix puissante, aigus faciles) ou des inspirations du moment (interprétation plus vaillante ou plus douce qu'à l'accoutumée) peuvent provoquer dans la salle un effet nouveau. S'il est goûté, cet effet détermine instantanément un avantage sélectif dans la carrière pour tous les artistes qui peuvent le reproduire. La circonstance (construite ou fortuite) de tels événements constitue le plus souvent une curiosité à peine notée, un souvenir lié à une soirée ou à un interprète dans un rôle particulier. La chose sera mentionnée dans les recueils d'anecdotes qui enregistrent les annales du chant, elle servira éventuellement de point de repère pour juger de la prochaine exécution. Mais parfois, c'est un tournant dans la tradition, une bifurcation dans l'esthétique lyrique.

Duprez fit époque, car la transformation qu'il déclencha en repoussant les limites de la douceur, de la force, de la lenteur et de l'énergie (voir § 2.1b) est très visible ; ce n'était pas une mutation « silencieuse ». Bien sûr, la vocalité lyrique entre 1837 et 1871 n'est pas réductible à ces innovations. Seulement, ces entorses à la règle permettent à la fois de percevoir les limites stylistiques communément admises et de sentir les directions nouvelles et originales du goût. Certaines de ces mutations furent appelées à se répandre et à prendre une place permanente dans les pratiques ultérieures ; une prévalence forte, comme celle de la voix sombrée, est reflétée par l'évolution des emplois (unification jusqu'à la typologie lyrique) et de la technique vocale (homogénéité jusqu'au registre unique). Le « progrès » de l'art, tel que conçu à l'époque de Gilbert Duprez, est essentiellement fondé sur la capacité des chanteurs à prendre en charge leur héritage pour le faire fructifier, comme Roger, qui, dans le rôle de Raoul, « a su tout à la fois profiter de la création de ses devanciers et trouver lui-même des effets nouveaux. ⁵⁶ »

Ne peut-on reprendre aujourd'hui son flambeau ? En isolant les éléments de style qui sont de la responsabilité du chanteur, nous avons réussi à les repérer dans les partitions ; lorsqu'ils sont par extraordinaire précisés avec un luxe inhabituel de détails, nous avons glané le vocabulaire et la grammaire du langage musical d'une époque (voir la part

⁵⁴ Stéphen de La Madelaine, *Théories complètes du chant*, Paris : Amyot, 1852, p. 409.

⁵⁵ Louis Lablache, *Méthode complète de chant*, Paris : Canaux, 1840, p. 50.

⁵⁶ « Causeries musicales », *Le Ménestrel*, 14 avril 1850, p. 1.

d'improvisation dans les romances de salon, § 4.1a). Identifier le « locus » des mutations permet de les appliquer à des ouvrages dont la tradition s'est interrompue. Par exemple, les raffinements stylistiques apportés par Renée Doria à la partie d'Isabelle dans *Le Pré-aux-Clercs*⁵⁷ nous indiquent le traitement, similaire ou réactualisé mais certainement pas neutre, à réserver à d'autres sections ressemblantes dans les ouvrages moins connus de la même époque (*La Marquise de Brinvilliers*⁵⁸, par exemple). Ce procédé est applicable non seulement à la restauration d'un grand nombre des éléments de vocalité consubstantiels au répertoire romantique, mais encore à l'élaboration de nouveaux éléments venant remplacer les parties du chant soumises à la mode. Il est concevable de rendre au chant français une vitalité tournée vers l'actualité du chant international, sculptée par de nouvelles aspirations esthétiques et de nouvelles conquêtes techniques. Au nombre de celles-ci, nous citerons les perfectionnements de la notation envisagés au xx^e siècle, notamment par le compositeur John Cage (1912-1992) et le soprano Cathy Berberian (1925-1983) ; ceux-ci utilisèrent des couleurs et des symboles en rapport avec les qualités de timbre (voir notre écriture schématique de la registration, § 3.3a), et revalorisèrent le rôle participatif de l'interprète dans l'élaboration de l'œuvre⁵⁹. Évidemment, la question du genre se pose, à travers l'association entre des vocalités et des répertoires⁶⁰. Avons-nous finalement hérité de la tradition d'un art que nous sommes à même de poursuivre, ou seulement des traces laissées par un art du passé, que nous ne pouvons que réinterpréter ?

⁵⁷ Écouter Ferdinand Hérold, *Le Pré aux Clercs*, Robert Benedetti dir., Paris, 13 juin 1959 (Malibran CDRG213).

⁵⁸ *La Marquise de Brinvilliers*, opéra en 3 actes d'Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër sur un livret de Scribe et Castil-Blaze, créé à l'Opéra-Comique le 31 octobre 1831.

⁵⁹ Voir Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris : 10/18, 1978, p. 10 (la composition comme suggestion à l'interprète, ouverture de possibles) et 148 (un certain nombre de couleurs sur la partition en rapport avec une palette de vocalités). La trace écrite de l'œuvre caractéristique de cette recherche est John Cage, *Song books*, New York ; London ; Frankfurt : Peters, 1970, p. 186-194.

⁶⁰ Signalons, pour la fin du xix^e siècle, que l'étude des chanteurs « transfuges », dont les carrières se déroulèrent entre des institutions lyriques relevant *a priori* d'esthétiques vocales différentes, pourra justement aider à tracer la frontière entre les genres issus de la période romantique (voir Caroline Dessaint, *Vers une spécialisation des artistes lyriques (1870-1914)*, mémoire de recherche, Rémy Campos dir., CNSMDP, 2014).

Annexes

Les annexes sont numérotées selon le chapitre auquel elles se rapportent, en présentant les documents dans l'ordre où il y est fait référence dans le texte.

➤ ANNEXES RELATIVES AU CHAPITRE 1 L'apprentissage au Conservatoire

Annexe 1a – Tableau comparatif des méthodes de chant.....	420
Annexe 1b – Tableau analytique de quelques leçons de chant au théâtre	422
Annexe 1c – Tableau des professeurs 1842-1858.....	423
Annexe 1d – Une leçon de chant (fictive) au Conservatoire	424
Annexe 1e – François Delsarte, « Des sources de l'art ».....	429
Annexe 1f – « Du point en général »	432
Annexe 1g – Air de Mathilde dans <i>Guillaume Tell</i> de Rossini (annoté)	434
Annexe 1h – Statistique du devenir des anciens élèves.	439
Annexe 1i – Transcription de la <i>Leçon de chant par M. Melchissédéc</i>	440
Annexe 1j – Notes prises par les membres du jury en 1843	442

➤ ANNEXES RELATIVES AU CHAPITRE 2 Les ficelles du métier

Annexe 2a – Auguste Laget, « Physiologie du public ».	451
Annexe 2b – Éléments pour reconstituer le finale de <i>Guillaume Tell</i>	452
Annexe 2c – Triptyque autour des leçons de chant dans l'opéra-comique.....	453

➤ ANNEXES RELATIVES AU CHAPITRE 3 Du ténor de grâce au ténor de force

Annexe 3a – Les Ténors créant des rôles à l'Opéra 1837-1870	454
Annexe 3b – Les Ténors créant des rôles à l'Opéra-Comique 1837-1870	456
Annexe 3c – Les Ténors créant des rôles au Théâtre-Lyrique 1851-1869	463

➤ ANNEXES RELATIVES AU CHAPITRE 4 Dans l'intimité des salons

Annexe 4a – Marcel Proust, « Éloge de la mauvaise musique ».	468
Annexe 4b – Franz Grast, <i>Le Chanteur de société</i>	469
Annexe 4c – Louis Reybaud, <i>Jérôme Paturot</i>	470
Annexe 4c (suite) – « Chanteurs de salon – dessin de Daumier »	471
Annexe 4d – Répertoire de salon de Gustave Roger.....	474

Annexe 1a – Tableau comparatif des principales méthodes de chant françaises du XIX^e siècle

Légende : ✓ décrit dans la méthode ✎ mentionné dans la méthode ✕ non inclus dans la méthode

Année de publication	Auteur	École italienne				École française				Style classique				Nouveautés			
		Exo fusion reg	Rubini	Variat°/« grille »	Points d'orgue	Porté syllabe 2	Voix blanche	Ponchard	Surarticulation	Phrasé <>	Port de voix	Trille	Son filé	Voix sombrée	Duprez	Physiologie	Appoggio
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1804	Mengozzi	✓	✕	✕	✕	✕	✕	✕	✕	✕	✓	✓	✓	✕	✕	✓	✕
1827	Gérard	✓	✕	✕	✕	✕	✕	✕	✕	✕	✓	✓	✓	✕	✕	✕	✕
1836	Garcia père Fr	✓	✕	✓	✓	✓	✕	✕	✕	✕	✓	✓	✓	✕	✕	✕	✕
1838	Carulli	✕		✕	✕	✓	✓	✕	✕	✓	✓	✓	✓	✎	✓	✕	✕
1839	Panseron	✓		✓	✓	✕	✕	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✕	✕	✕
1840	Lablache	✓	✕	✎	✓	✓	✕	✕	✓	✎	✓	✓	✓	✕	✕	✓	✕
1840	La Madelaine	✓	✓	✕	✕	✕	✕	✓	✓	✕	✕	✓	✓	✕	✓	✓	✕
1841	Garaudé II	✓	✓	✓	✓	✕	✕	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✕
1843	Hennelle	✕	✕	✕	✕	✕	✓	✕	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✕	✕	✎
1846	Duprez	✕	✓	✓	✓	✕	✕	✕	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✕	✕
1847	Garcia fils	✓	✓	✓	✓	✕	✓	✕	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✕
1852	La Madelaine	✓	✓	✕	✕	✕	✎	✓	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✕
1854	Milhès	✓	✓	✕	✓	✕	✓	✓	✕	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✕	✕
1863	Bataille	✓	✓	✕	✕	✕	✎	✕	✕	✕	✓	✓	✕	✓	✓	✓	✎
1865	Holtzem	✕	✕	✕	✎	✕	✕	✓	✕	✎	✓	✓	✕	✓	✓	✓	✓
1870	Delprat	✎	✓	✕	✕	✎	✓	✓	✓	✕	✓	✓	✎	✓	✓	✓	✎
1870	Fétis	✓	✓	✓	✕	✕	✕	✓	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✕
1873	Marié	✕	✕	✕	✕	✕	✎	✕	✕	✕	✎	✓	✓	✎	✓	✎	✕
1876	Audubert	✓	✕	✎	✎	✕	✓	✕	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
1881	Lemaire	✎	✓	✕	✓	✕	✓	✕	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
1886	Faure	✓	✓	✕	✎	✕	✓	✓	✓	✕	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

N.B Toutes les méthodes qui figurent dans notre bibliographie ont été entièrement dépouillées, mais nombre d'entre elles ne sont pas suffisamment développées pour figurer utilement dans ce tableau.

Nous donnons ci-contre l'explication des critères étudiés dans chaque colonne. Ceux-ci sont rattachés à diverses tendances, selon leur lien privilégié avec des vocalités plus rétrogrades ou plus novatrices, et leur généalogie plus spécifiquement inscrite dans l'héritage du chant italien ou du chant français.

➤ École italienne

① Description ou notation d'un exercice demandant d'alterner la voix de tête (m2) et la voix de poitrine (m1) sur des notes conjointes ou identiques, comme dans l'exemple ci-dessous, afin de travailler l'« union des registres ».



Bernardo Mengozzi, *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Partie 1, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, [1804], p. 14

- ② Dernière célébrité à utiliser sa voix de poitrine et sa voix de tête dans la continuité.
- ③ Présence d'exemples de variations notées sur des enchaînements harmoniques cadentiels, typique de l'école rossinienne à la Garcia père, permettant de transmettre le « vocabulaire » de l'ornementation belcantiste.
- ④ Présence d'un répertoire d'exemples de points d'orgues, permettant d'intégrer la grammaire de l'ornementation belcantiste.

➤ École française

- ⑤ Explication ou exemple noté recommandant de porter la voix d'une note à l'autre avec la syllabe que l'on quitte et non plus avec celle que l'on commence (voir § 1.2c).
- ⑥ Formant découlant d'un placement plus antérieur et plus bas dans les résonateurs.
- ⑦ Dernier ténor français célèbre à ne pas utiliser le *spinto*, Ponchard est un fin styliste, héritier de Garat pour l'interprétation du répertoire classique.
- ⑧ Technique de déclamation française différente du parler, métalangage pour la scène qui déleste l'appareil phonatoire des efforts articulatoires par des exagérations et approximations phonétiques, au lieu d'amollir la diction (voir § 1.2b et 2.1b).

➤ Style classique

- ⑨ Principe du son filé sur plusieurs notes (voir § 1.2a).
- ⑩ Description et usage du port de voix, exercices et leçons d'application.
- ⑪ Exercices préparatoires au trille (se prononce comme « ville »), discussion sur la manière d'attaquer (par la note supérieure ou inférieure, au ton ou au demi-ton, ...) et la terminaison.
- ⑫ Exercice du son filé (voir § 1p).

➤ Nouveautés

- ⑬ Discours sur la réalisation de la couverture du son et/ou l'usage des timbres.
- ⑭ Mention de Duprez comme exemple (à suivre ou non).
- ⑮ Description anatomique de l'appareil phonatoire (musculature respiratoire, larynx, cartilages, ...).
- ⑯ Les usages multiples du mot « appui » en France au XIX^e siècle nous ont conduit à choisir le terme italien *appoggio* avec son sens du XX^e siècle, correspondant à ce que les anglophones nomment *dynamic support* – l'APPR, ou accord pneumo-phono-résonantiel, terme le plus récent, ne recouvre pas exactement les mêmes notions.

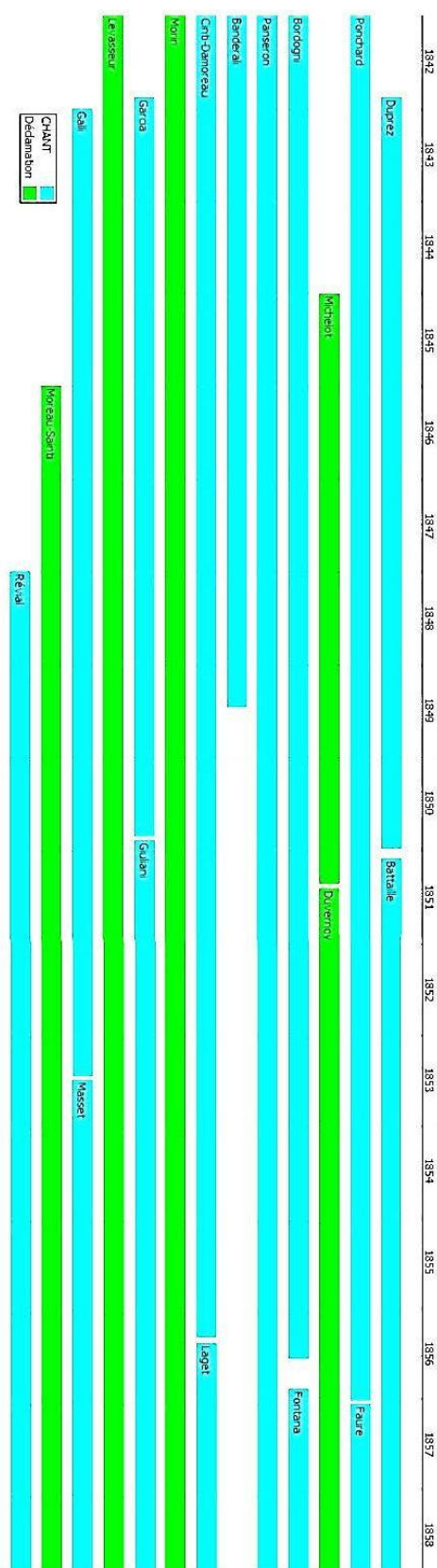
Annexe 1b – Tableau analytique de quelques leçons de chant dans les opéras-comiques du XIX^e siècle

	La Folle soirée (1803)	L'Éclair (1835)	L'Ambassadrice (1836)	La Fille du régiment (1840)	Angélique et Médor (1843)	Les Trois Nicolas (1856)	Le Petit Duc (1878)	La Leçon de chant (1883)
Imitation	Professeur	Fais comme moi, dis comme moi, tout comme moi,	Répétez toujours mon chant	Allons commencez, répétez avec moi	(soufflant) [elle souffle le texte puis la musique], soupirons ensemble	(parlé) Regardez-moi bien... Regardez-moi bien...	Ecoutez-moi Vous avez compris ?	A vous
	Elève	si je pouvais en dire autant prendre surtout le même accent	Oui, je dirai tout comme vous					
Attention	Professeur	Observe bien, Je ne perds rien, Que dis-tu là, Ecoute donc, écoute moi	Soyez ici bien attentive / Allons soyez plus attentive	Écoutez bien, mais écoutez donc		Profitez bien de mes leçons	Gardez donc votre sérieux Continuons notre leçon et surtout prenez bien le ton	Partez donc !
	Elève	Je ne perds rien, Laisse-moi faire	Je n'ai pas bien compris, non monsieur, cette fois		Oui, Monsieur, docile écolière, j'écouterai bien vos leçons	Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ! / Ne roulez pas ainsi vos yeux		
Jugement négatif	Critique	Eh non non non ! ce n'est pas bien encor	Eh bien ! Eh bien ! vous ne répétez pas ?	Non vraiment, ce n'est pas cela ! recommencez	Non non ce n'est pas ça, plus fort, plus doux, c'est mal		Un seul instant qu'ici je vous arrête	Comme sentiment ce n'est pas ça du tout Qu'est-ce que c'est que ça mademoiselle ?
	Inquiétude	Comment comment ce n'est pas ça ?	(Elle s'arrête toute émue)	Avec timidité	(s'arrêtant), (hésitant), (s'oubliant et répétant le refrain), je veux bien mais je n'y comprends rien			Y a ça, Madame, y a ça
Jugement positif	Encouragements	Je vois pourtant qu'il saisira parfaitement	Ne soyez pas aussi craintive	Bien, C'est mieux déjà, Pas mal pour la première fois, Brava, Moi sa maîtresse je suis fière de voir qu'ici mon écolière fait des progrès comme ceux-là !	Allez donc, continuons, c'est bien			Comme musique ce n'est pas trop mal
	Satisfaction		Oui c'est bien, c'est très bien			Plus rien à dire maintenant, c'est compris merveilleusement	C'est ça Bien Voilà !	Votre voix est jolie

N.B. Les auteurs et sources des textes des livrets figurent dans les notes du corps de la thèse.

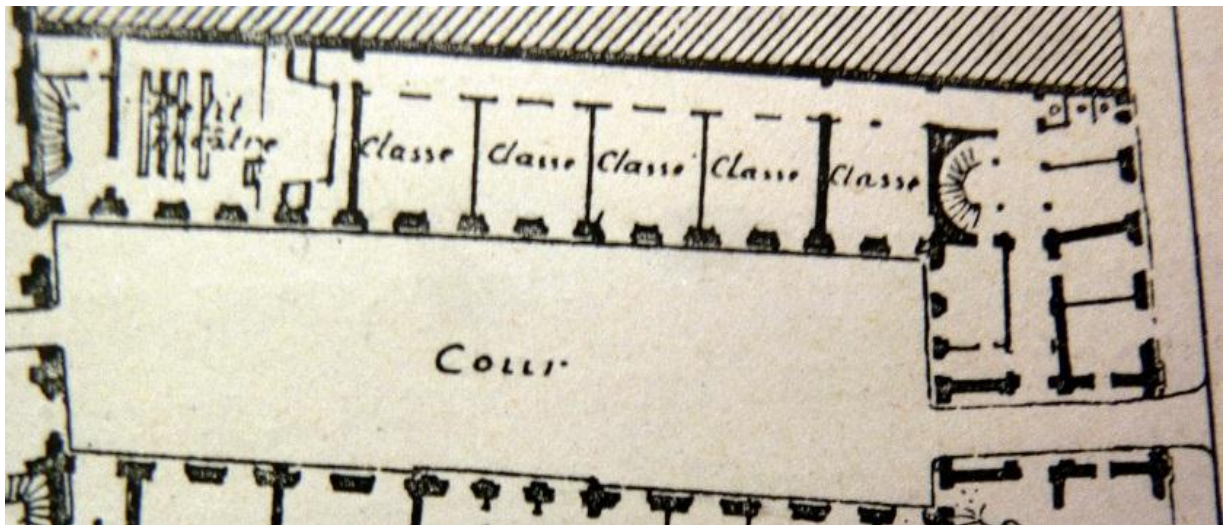
Annexe 1c – Tableau des professeurs (1842-1858)

Professeurs de chant et de déclamation lyrique titulaires d'une classe d'après le registre n° 1 conservé aux archives du CNSMDP – il n'est pas tenu compte des congés ni des remplacements



Annexe 1d – Une leçon de chant (fictive) au Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière

- Plan des bâtiments en 1911 publié dans Henri Curzon, *L'Histoire et la gloire de l'ancienne salle du Conservatoire de Paris*, Paris : Senard, 1917, n.p.



- Extraits de Sparafucile [alias Henri Chateur], *Gens de chœurs*, Bruxelles : Kistemaeckers, 1893, p. 28-40.

« Le célèbre professeur [Xavier] entra un moment aux urinoirs, puis traversa la cour, la tête haute, se tenant très droit ; il s'arrêta pour écouter une dame qui lui parlait, s'achemina enfin vers la voûte, rendit leur salut à ses élèves, et pénétra dans la petite salle du rez-de-chaussée, à gauche, pour signer sa feuille de présence. Il en ressortit par la porte du fond donnant sur l'escalier. Il tenait une clef à la main, il daigna sourire à Doumese qui se trouvait sur son passage.

- Ces demoiselles sont averties ? demanda Xavier.

Oui, elles étaient averties, elles arrivaient. Tout le monde s'engagea dans l'escalier à la suite du professeur. Au premier, dans un long couloir obscur, M. Xavier ouvrit une porte, s'effaça pour laisser pénétrer les dames, puis entra, suivi des élèves hommes.

Carrée, munie de deux fenêtres à impostes donnant sur la cour, la salle était tapissée d'une sorte de papier vert d'eau. L'ameublement, fort simple, se composait d'un piano à queue, d'une table et de trois tabourets ; des bancs étaient fixés aux murs et surmontés de portemanteaux aux deux côtés de l'entrée. Les dames s'assirent à gauche, les hommes à droite. Au piano s'installa une personne âgée, très maigre, sacerdotale, dont les mains et le visage avaient gardé des tons d'ivoire.

- Commençons, dit le professeur qui restait debout. À qui le tour ?

Marie Naud ne répondit point, mais se leva, secoua sa robe d'un coup de main, avança de quelques pas en regardant l'accompagnatrice.

- Qu'est-ce que c'est ? interrogea encore M. Xavier.
- Les sixtes.

Le professeur fit un signe vague qui voulait dire : Allez-y ; et, tandis que Marie Naud commençait les exercices, il vint s'asseoir sur le banc des dames entre une élève et sa mère, reçut avec un sourire les compliments de celle-ci, une personne mûre, enflée de graisse, et qui tenait un journal sur ses genoux.

- Ma fille va beaucoup mieux, disait la grosse dame très bas, la voix revient. Vous allez l'entendre. C'est frêle, c'est délicat, vous comprenez, mon cher Monsieur ; dame ! c'est si jeune, si gentil !... Enfin, elle est en bonnes mains. Ah ! quel malheur que vous ne l'ayez pas eue plus tôt ! Voyez-vous son premier professeur lui avait cassé la voix ! Avec vous, heureusement, je suis tranquille.
- Il faut des précautions, répliquait M. Xavier en s'adressant à la jeune fille, vous avez une très jolie voix, ça se remettra... mais évitez surtout la fatigue et ne chantez pas les chœurs, surtout.

[...] Mais tout à coup le professeur se leva, s'élança d'un bond sur Marie Naud.

- Sacré nom d'un chien ! ne levez pas la tête quand vous arrivez dans l'aigu. C'est tout le contraire, baissez-là. En voilà une habitude dont je ne puis vous défaire.

Et il appuya sur le chignon brun de Marie, la fit chanter, lui abaissa la tête à mesure que la voix montait.

- Restez sur le *la*, lui cria-t-il, restez sur le *la* !

Puis, quand elle eut terminé :

- Il faut exagérer pour vous faire perdre cette sacrée habitude.

[...]

- À vous, Mademoiselle. Voyons les gammes.

Le professeur invitait la jeune fille frêle. Elle se leva, commença de chanter, suivie des yeux par sa mère dont le visage béatement souriant exprimait des inquiétudes à certaines notes élevées.

- Jusqu'au *sol* seulement, cria Xavier à l'accompagnatrice.

[Il ment en disant que « ça reviendra » alors qu'il la déclare « flambée ». Il refuse son tour à un contralto]

- À vous Stani.

Le jeune homme se plaça devant le piano.

- Les arpèges, dit-il.

M. Xavier marcha de long en large, les mains derrière le dos, puis il s'arrêta, se planta à deux pas de Stani, l'interrompit brusquement.

- Mais c'est trop triste, tout ça, trop sombre... Égayez-moi le son. Ce n'est pas sur *ô* qu'il faut vocaliser, mais sur *o bref*. Vous avez l'air de chanter un enterrement !

[Plus tard, un autre élève fait ses vocalises.]

Le célèbre professeur eut une soudaine exclamation :

- Mais vous devenez ténor ! [...] Qu'est-ce que je vous disais ? lui criait Xavier triomphant, qu'est-ce que je vous disais ? Eh bien ! mon petit, il faudra désormais chanter les ténors. Peu à peu, bien entendu ; je ne vais pas vous demander d'apprendre *Robert* pour demain. Ça ne vous ennuie pas de devenir ténor ?

Allons donc ! C'est-à-dire que Doumèsse était ravi, ne cachait pas sa joie. Il devenait ténor ! et le professeur, quelques instants, disserta sur les avantages que rencontreraient les ténors dans la carrière théâtrale.

Il se fit un silence. Un monsieur grave, décoré, portant binocle, entra, tenant un registre sous le bras. Il le plaça sur le piano pour l'appel. Il lut un nom qu'il répéta deux fois, faute de réponse. Et le professeur, distrait, s'empressa :

- J'oubliais, dit-il. Cette demoiselle est malade, elle m'a écrit.

[Le baryton qui débute plus loin dans le roman, chante ; Xavier a refusé son tour à un autre élève avec la même excuse que précédemment : « vous êtes fatigué ».]

- Ce n'est pas mal, mais toujours trop nerveux. Prenez-y garde, ça pourrait vous jouer un tour. Pour chanter il faut du calme... Voyons les morceaux, maintenant, ajouta le professeur.

[Naud chante *O beau pays de la Touraine* ; un élève bat la mesure par moment pour aider la chanteuse]

Le professeur avait repris sa place entre la jeune élève et la grosse dame. Il frappa dans ses mains afin d'activer la mesure qui languissait, puis il apostropha Marie. [...] Et M. Xavier se mit à contrefaire la jeune fille, exagérant son nonchaloir. *Que sur tes bords j'aime à rêver.* Puis reprenant le ton brusque :

- Secouez-vous un peu, mâtin ! Ne chantez pas cela comme si vous disiez : "*Que je voudrais aller me coucher !*" Allons ! un peu de nerf ! Vous êtes tout le contraire de Huss, il en a de trop et vous pas assez. [...] Recommencez-moi tout ça ! conclut l'implacable professeur.

Près de Stani se tenait assis un jeune homme, un auditeur.

[L'auditeur s'enquière de la carrière du professeur, qu'il trouve très fort. En fait c'est le cousin de Xavier qui a chanté à l'Opéra, le maître lui-même jamais, s'entend-il répondre.]

M. Xavier s'emportait de nouveau :

- Comme c'est *savonné*, tout ça ! Appuyez donc la première note de chaque groupe.

Et il donna l'exemple, fredonna les vocalises en frappant du pied toutes les quatre notes.

- À vous, Mademoiselle.

[Deux autres élèves passent. Un élève profite d'un moment d'inattention pour chanter un air, très bien, avec *fa* aigu et *mi bémol* grave. Xavier lui dit que la voix est cotonneuse à cause qu'il fait la note ; en fait, il a essayé de le renvoyer, et refuse de faire chanter ce garçon ainsi que sa camarade car il est jaloux de leur relation]

Et M. Xavier, après avoir consulté sa montre, interpella le jeune auditeur, voisin de Stani.

- Voyons, vous, faites-moi quelques arpèges.

Il fit reculer l'accompagnatrice, se mit lui-même au piano, pour essayer ce jeune homme qu'il avait autorisé à suivre le cours en qualité d'auditeur. Mais au milieu d'un arpège, le jeune homme s'arrêta. La porte s'ouvrait, livrant passage à l'illustre compositeur, M. de Saint-Ange. [...] Et comme Xavier, lâchant le piano, se précipitait vers le maître, celui-ci interpella le jeune auditeur demeuré debout, les bras ballants.

- Ne vous arrêtez donc pas, retombez sur la tonique.

[La suite de l'anecdote imaginaire indique que le compositeur a l'oreille absolue, ce qui impressionne fort les élèves.]

Il avait terminé sa leçon, il allait congédier ses élèves. Ceux-ci, d'ailleurs, se préparaient, décrochaient leurs vêtements, restaient debout, couvant la porte de l'œil. Le professeur leur serra la main, donna quelques recommandations.

Il ne fallait pas que la jeune fille frêle se fatiguât, se mère aurait à y veiller ; Doumессe, qui s'était révélé ténor, travaillerait un peu l'aigu ; Stani éclaircirait le son ; Huss donnerait de ses nerfs à cette dormeuse de Marie Naud. Quant à Brégy et Mlle Roux, ils filèrent en saluant de loin M. Xavier. [...] Sous la voûte et dans la cour, les élèves se retrouvèrent avec des camarades des autres classes.

[Le concierge leur demande de ne pas encombrer la voûte, mais ils s'y agglutinent toujours.] »

- « Entrée du Conservatoire de musique et déclamation », *L'Illustration*, 15 janvier 1848, p. 315-316.



Annexe 1e – François Delsarte, « Des sources de l'art », *Conférences de l'association philotechnique*, Paris : Masson, 1866, p. 114-121.

« J'étais souvent appelé à dire une même scène avec quatre maîtres de déclamation dont je recevais alternativement les leçons. Il me fallait rendre, tour à tour, cette scène, conformément aux prescriptions de chacun. [...] Par exemple, je désirais un jour leur faire entendre ces vers de *Philémon et Baucis* [de Gounod] :

Ni l'or, ni la grandeur ne nous rendent heureux.
Ces deux divinités n'accordent à nos vœux
Que des biens peu certains, qu'un plaisir peu tranquille.

Le premier professeur auquel je m'adressai me déclara qu'il n'y avait *qu'une manière de les bien dire*, [...] la sienne. [...] Là-dessus, mon professeur se met à déclamer de sa voix la plus sonore et la plus magistrale. Il lève les yeux au ciel, arrondit son geste, et prend une pose héroïque... [...] "force ta voix, fais-lui parcourir toute l'étendue dont elle est susceptible... Bien ! c'est ça, encore, et développe ton geste."

Le lendemain, après m'être exercé de toutes les forces à la manière noble, [...] je passe chez mon second professeur [...]. Je n'avais pas achevé le second vers, qu'un haussement d'épaules, accompagné par un formidable éclat de rire, très-humiliant pour ma manière noble, vint brusquement me fermer la bouche. "Qu'est-ce que c'est que ce ton emphatique, qu'est-ce que c'est que cette prédication boursouflée ? [...]" Ici le professeur caresse sa tabatière, regarde fixement ses auditeurs, pince ses lèvres, dont il abaisse malicieusement les coins, contracte légèrement ses yeux, soulève ses sourcils, promène cinq ou six fois la tête de droite à gauche, et commence ces vers, d'une voix aiguë, concentrée et légèrement nasale. [...] "c'est admirable de bonhomie, de simplicité et de naturel".


[Le lendemain] je fus brutalement interrompu ; et on ne me laissa pas même achever le cinquième mot. "Misérable ! s'écrie mon troisième professeur, qu'est-ce que c'est que cette manière vieillotte ? Qu'est-ce que c'est que cette voix aigrette ? Qu'est-ce que ce ton de Cassandra ?" [...] Là-dessus, mon professeur prend une attitude pensive : puis, comme abîmé sous l'obsession d'un souvenir douloureux, il porte lentement, autour de lui, un regard où se peint l'amertume d'une déception profonde. Il pousse un soupir, lève les yeux au ciel, en conservant l'attitude inclinée de sa tête, et commence d'une voix grave, voilée et soutenue : *Ni l'or ni la grandeur...* ici il fait une pause, durant laquelle il abaisse son regard, qu'il promène sur tout ce qui l'entoure. Il comprime ses lèvres, soulève péniblement ses

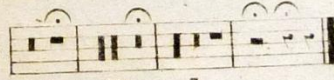
épaules, écarte un peu les bras qui restent à l'état de pandiculation, et continue ainsi : *ne nous rendent heureux*. Ici nouveau silence, durant lequel il laisse lourdement tomber ses bras, jusque-là suspendus, puis il crispe ses mains, regarde de nouveau le ciel ; mais, obliquement, cette fois, en abaissant les commissures de ses lèvres entr'ouvertes. Il continue d'un ton imprécatoire : *ces deux divinités*. Ici, un soupir et distension des membres, précédemment contractés, jusqu'au relâchement de la prostration ; *n'accordent à nous vœux*, etc. "Vois", me dit mon maître, tout plein encore de l'émotion qu'il venait de rendre avec une expression à la fois si pénétrante et si tragique [...]. Quel étonnement je vais faire à mes camarades quand ils vont voir sortir de ces vers tant d'effets scéniques. [...]

"Où diable avez-vous été chercher de telles intentions ? qu'est-ce que ce ton sépulcral ? que signifie ici cette voix caverneuse ? et pourquoi cette mimique lugubre ? Dieu me pardonne, c'est du mélodrame que vous me faites-là [...]." D'après celui-ci, je ne me doutais pas de l'art de déclamer les vers. Je ne faisais entre le vers et la prose aucune différence, suivant, en cela, la fausse voie ouverte récemment au Théâtre-Français. Pour lui, la cadence du vers et le charme euphonique devaient prévaloir sur tout autre intérêt [...]. »

Annexe 1f – « Du point en général », *Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres de Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, 1^{re} partie, Nouvelle édition, Paris : Troupenas, 1857 [1^{re} édition 1796], p. 31-32, & Extrait des couplets de Lise in Ernest Boulanger, *Les Sabots de la Marquise, partition piano et chant par Vauthrot*, Paris : Grus, 1854, p. 31-33.


DU POINT EN GÉNÉRAL.

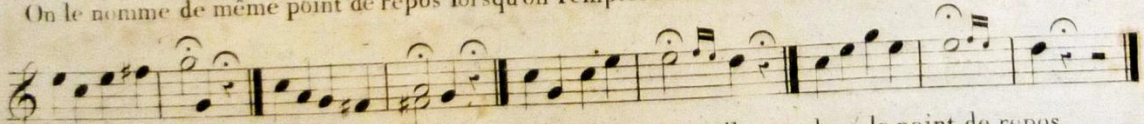
On connaît déjà la propriété du point relativement à la valeur des notes; mais lorsque ce signe est placé au dessus d'une note et sous un trait recourbé  il s'appelle *point de repos* ou *point d'orgue*. Ce genre de point peut s'employer sur les pauses et les silences aussi bien que sur les notes.

Quand le point de repos est placé de la manière suivante:  il signifie

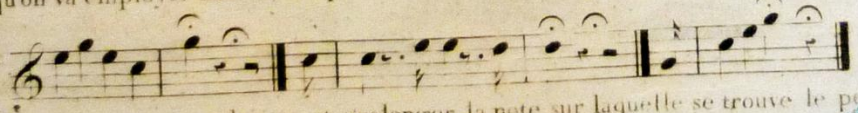
3 10 7
pauses. pauses. pauses.

qu'on doit s'arrêter à la troisième pause, après quoi le mouvement reprend, et l'on compte les pauses suivantes en s'arrêtant de nouveau sur la dixième, ensuite le mouvement recommence jusques et compris la septième pause. Le point d'orgue ou de repos placé sur la demi pause et sur le premier soupir, suspend encore le mouvement, lequel ne reprend que sur le dernier soupir.

Lorsque ce point est placé sur une note, comme dans les exemples suivants:  il indique qu'on doit s'arrêter sur cette note, et qu'on peut y rester le tems qu'on veut, mais sans y ajouter ni aucun trait, ni aucun agrément. Dans ce cas ce point s'appelle *point de repos*.

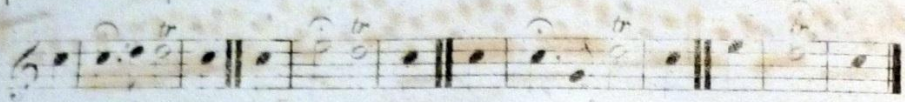
On le nomme de même point de repos lorsqu'on l'emploie de la manière suivante: 

Dans ce cas on peut ajouter quelques traits à la note sur laquelle est placé le point de repos. Le point qu'on va employer dans l'exemple suivant est appelé *point d'arrêt* ou de *suspension*.



Sur cette circonstance on ne doit point prolonger la note sur laquelle se trouve le point, mais la quitter sèchement, aussitôt attaquée.

Il nous reste à parler du point d'orgue ou point final que les Italiens nomment la *cadenza*. Nous allons en donner plusieurs exemples.



Le chanteur ou le concertant peut exécuter tous les traits qu'il voudra sur la note surmontée par ce point.

Transcription du texte de la deuxième image, page 32, trop difficile à lire : « Il nous reste à parler du point d'orgue ou point final que les Italiens nomment la *cadenza*. Nous allons en donner plusieurs exemples. [...] Le chanteur ou le concertant peut exécuter tous les traits qu'il voudra sur la note surmontée par ce point. »

34

-tè-me c'est le bon sys-tème à suivre i-ci-bas si Ni-co-las

col canto.

Allegro.

m'ai-me si Ni-co-las m'ai-me va pour Ni-co-las va pour Ni-co-

suivez.

p Allegro.

Beaucoup plus lent.

animez.

-las va! va! va! va pour Ni-co-las!

animez.

f moins vite

1^o Tempo.

p **ff**

All^{to} moderato.

Le che-va-lier pour vous sou-pi-re l'a-mour lui

32

trou_ble la rai - son le Ba - ron lui-même a beau

poco rit. animez.

di - re il vous a - dore à sa fa - çon

suivez. a Tempo.

Un peu plus vite.

si l'un des deux a su vous

Un peu plus vite.

plai - re à quoi bon tar - der plus long - tems pour moi le

choix est simple à fai - re Ni - co - las est seul sur les

33

rangs Ni-co-las est seul sur les rangs ai-mons qui nous

poco rit dolce. *pp*

ai-me c'est le bon sys-tème c'est le bon sys-tème a suivre i-ci

bas si Ni-co-las m'aime si Ni-co-las m'aime va pour Ni-co-

suivez : *Allegro.*

animez. *Beaucoup plus lent.* *f* *ad lib.*

- las va pour Ni-co-las va! va! va! va pour Ni-co-

animez. *f* *moins vite.*

- las!

1^o Tempo. *p* *ff*

Annexe 1g – Air de Mathilde dans *Guillaume Tell* de Rossini, exemplaire annoté tiré du recueil factice offert en prix à Mlle Joséphine Zolobodjean, élève de Révial, en 1851 (F-Pmhb, Rmb 671, n.p.).

Som - bre fo-rêt désert triste et sau- - ge je vous pré-
 - fère aux splendeurs des pa-lais c'est sur les monts au sé-jours de l'o-
 - ra - - ge que mon cœur que mon cœur peut re-naître à la paix mais l' -
 - cho seu-le-ment ap-pren-dra mes se-crets ap-

B. et Cl. 6487. (10. bis)

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French and describe a celestial being, possibly an angel or a spirit, who is discreet and gentle. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are suggested by the notation, which includes many sixteenth and thirty-second notes, creating a delicate and ethereal atmosphere. The piano part features arpeggiated chords and flowing lines, supporting the vocal melody. The lyrics are: "pren dra mes se crets mes se crets", "Toi du ber-", "ger as tre doux et ti mi de qui sur mes pas viens semant tes re-", "flets ah sois aus si mon é toile et mon gui de comme lui", "tes ray ons tes ray ons sont discrets et l'é cho seule-". The score is signed "B. et Cie 6187. (10 bis)" at the bottom.

6

— pren — dra mes se — crets mes se — crets

Toi du ber—

— ger as — tre doux et ti mi — de qui sur mes pas viens semant tes re—

flets ah sois aus si mon é toile et mon gui — de comme lui

tes ray — ons tes ray — ons sont discrets et l'é cho seule—

B. et Cie 6187. (10 bis)

ment re-di-ra mes se-crets re-di-ra

ra mes se-crets mes se-crets l'é-cho seul re-di-ra re-di-

ra mes se-crets l'é-cho seul re-di-ra re-di-ra mes se-

crets re-di-ra mes se-

crets

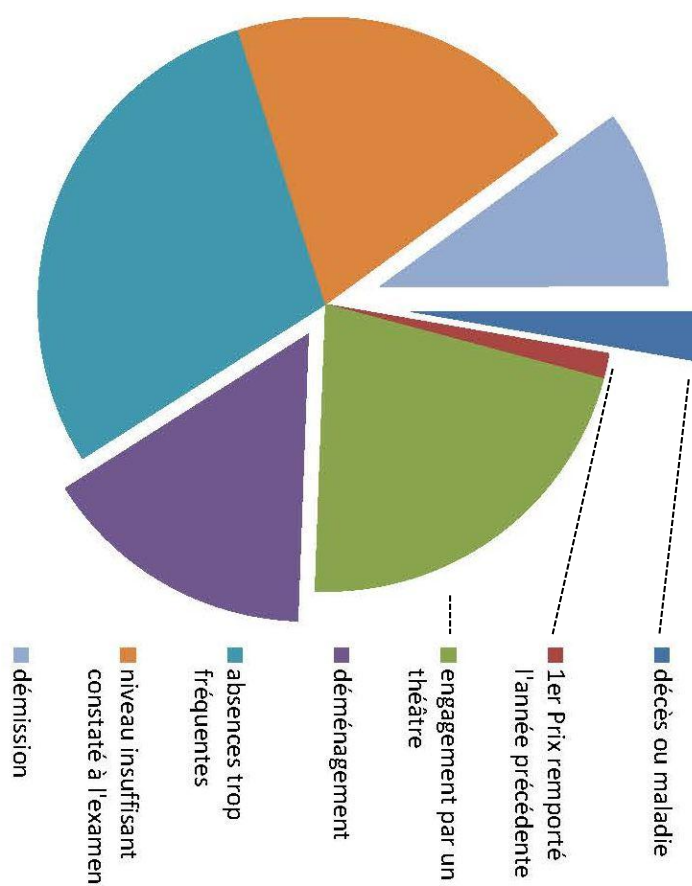
Impr: de Baue, 14 rue St. Marc. B. et Cie 6187 (10bis) Brandus et Cie 103 rue Richelieu.

Rm 671 (9)

LIBRAIRIE HECTOR
C.N.S.M.D.P.

Annexe 1h – Statistique du devenir des anciens élèves

Diagramme présentant la fréquence des causes d'achèvement ou d'interruption du cursus des chanteurs sortis du Conservatoire entre 1842 et 1856, réalisé d'après les états nominatifs trimestriels des mutations survenues parmi les élèves conservés dans les archives de l'administration des Beaux-Arts (A.N. série F²¹ 1290)



© Pierre Girod 2015

Annexe 1i – Transcription de la Leçon de chant par M. Melchissédéc de l’Opéra, professeur au Conservatoire, prière de Guillaume Tell, Zonophone X2109, [1903].

Légende : [texte chanté], se référer à la partition chant seul ci-contre ; *** = mot(s) non identifié(s)

« Attention, S, sifflante, allez ! [Sois immobile et vers la terre] “terre”, allons, ouvrez la bouche, deux R ! Les mots en syllabes ***, à de rares exceptions, demandent une ouverture buccale complète [Incline un genou suppliant.] la syllabe “nou” de “genou” exige une ¹*** [Incline un genou suppliant.] Allons ! Ayez la physionomie en analogie avec le sentiment que vous exprimez ², et qu’expriment les paroles, et puis, cette situation poignante de père anxieux, affolé, *** de douleur [Invoque Dieu, invoque Dieu c’est lui seul, mon enfant,] “c’est”, le verbe être, ouvrez la bouche ! [c’est lui seul, mon enfant, / Qui dans le fils peut épargner le père.] piano ! [Demeure ainsi] “Ainsi”, la syllabe “ain” nasale, s’il vous plaît ! [Demeure ainsi, mais regarde le ciel] “Ciel”, ouvrez la bouche ! L’ouverture buccale est dictée d’abord, non par l’intensité ou la hauteur du son, mais par la syllabe à prononcer. Un peu plus fort ! [Demeure ainsi, mais regarde le ciel] ému, attendri ! [En menaçant cette tête si chère] Allons “tête”, “chère”, accent circonflexe et accent grave, ouvrez la bouche verticalement [En menaçant cette tête si chère / Ah ! Cette pointe d’acier peut effrayer tes yeux] Allons, plus serré, “le moindre mouvement” : quatre doubles croches, préparez l’effet de “Jemmy” [Le moindre mouvement, le moindre mouvement, Jemmy, Jemmy] Non ! *** “Jemmy” deux M, et vous le savez, l’M demande une préparation nasale muette et une explosion ³ [Jemmy, Jemmy songe à ta mère ! / Elle nous attend tous les deux !] coupez par un sanglot, allons, serrez ⁴ ! [Jemmy, Jemmy songe à ta mère !] allons, en pressant un peu plus [Elle nous attend tous les deux !] »

¹ S’agit-il d’une ouverture ovoïde, restreinte, en extériorisant les lèvres, la même ouverture que pour produire U, avec très légère participation de la langue (voir Léon Melchissédéc, *Pour chanter : ce qu’il faut savoir*, Paris : Nilsson, 1913, p. 149), ou d’une ouverture de petite proportion et devant se dilater immédiatement, ovoïde (*Ibidem*, p. 178) ?

² Voir Lionel Dauriac, « Le tragique dans *Guillaume Tell* », *La Psychologie dans l’opéra français*, Paris : Alcan, 1897, p. 34-35, pour une analyse de ce moment du drame. Voir Léon Melchissédéc, *Pour chanter : ce qu’il faut savoir*, Paris : Nilsson, 1913, p. 159, pour le principe général énoncé.

³ Voir Léon Melchissédéc, *Pour chanter : ce qu’il faut savoir*, Paris : Nilsson, 1913, p. 150. La préparation muette ou « sourde » d’une consonne, suivie de son explosion n’est pas une notion nouvelle mais bien un héritage antérieur à 1871 (voir les notes de François Delsarte et de ses élèves, « maximes, définitions, préceptes, pensées », reproduites in Angélique Arnaud, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882, p. 223).

⁴ Lire : « rapprochez les commissures des lèvres » (voir Léon Melchissédéc, *Pour chanter : ce qu’il faut savoir*, Paris : Nilsson, 1913, p. 177).

Partition de la ligne vocale correspondante :

GUILLAUME

Sois immo-bi - le et vers la ter - re In -

- cline un genoux suppli-ant. In-voque Dieu, in-voque

Dieu c'est lui seul, mon en-fant, Quidans le fils peut é-pargner le

pè - re. Demeure ain-si, mais regar-de les cieux demeure ain-

- si mais regar - de les cieux. En me-na çant cet-te tê - te si

chère, Cette point d'a-cier peut ef-fra-yer tes yeux. Le moin - dremouve-

-ment, le moin - dremouvement Jemmy, Jem-my songe à ta

mère! El - le nous at-tend tous les deux! Jemmy, Jem-

- my songe à ta mère! El - le nous at - tend tous les

Gioacchino Rossini, *Guillaume Tell*, 5^e édition, Paris : Grus, 1878, p. 382-383.

Annexe 1j – Notes prises par les membres du jury lors des examens et concours en 1843

Au cours de l'année 1843, les registres couvrent plusieurs types d'événements :

- Les examens des aspirants, c'est-à-dire les concours d'entrée au Conservatoire, avec pour résultat « admis » ou « non admis » ;
- Les examens semestriels de chant ou de déclamation lyrique (DL), à l'issue desquels l'élève est désigné ou non pour concourir en fin d'année ;
- Les examens pour accéder au pensionnat

Le vocabulaire pour signaler la réussite peut varier (admissible, admis, ...) et un échec particulièrement retentissant peut conduire à l'exclusion de l'élève (réformé, rayé, ...).

Nous reproduisons ci-après, pour chaque examen subit par un même élève, les commentaires de Beauchesne puis ceux de Panseron, mais pas ceux d'Auber, qui ont peu d'intérêt. Nous n'avons pu inclure tous les renseignements collectés sous forme de base de données dans ce tableau pour des raisons techniques et par manque d'espace. En particulier, l'état civil permet de générer des cartes de provenance géographique et des statistiques quant à l'âge des aspirants admis ou non. Notre intention, en présentant cette annexe, est de permettre la lecture rapide d'une grande quantité de commentaires représentatifs de ceux que nous avons parcourus en consultant trente années de registres, tout en retrouvant certaines des citations du chapitre 3. Notre chantier a été interrompu suite au lancement du projet ANR-HEMEF⁵ en janvier 2014, dans le cadre duquel a été entrepris un dépouillement similaire.

Sources : F-Pan, AJ/37/194* (1)

F-Pan, AJ/37/209*

F-Pan, AJ/37/226* (3)

⁵ Voir description sur le site de l'Agence Nationale de la Recherche : http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2%5BCODE%5D=ANR-13-CULT-0007, consulté le 23 février 2015. Les bases de données issues de ce projet devraient être complétées par le travail de Frédéric de La Grandville, *Dictionnaire biographique des élèves et aspirants du Conservatoire de musique de Paris (1795-1815)*, publication en ligne, 10 mars 2014 [http://www.irpmf.cnrs.fr/etudes-et-documents-de-l-irpmf-en/corpus/article/le-conservatoire-de-musique-de, lien consulté le 16 mars 2015].

NOM, PRENOMS	TYPE D'EXAMEN, COMMENTAIRE*	RESULTAT
ANSOTEGUI ANSOTEGUI	Marie Josephine A*** de Marie Josephine A*** de	aspirants aspirants
ARNSTEIN	Claire	aspirants
ARNSTEIN	Claire	aspirants
BARBOT	Joseph Théodore Désiré	aspirants
BARBOT	Jean Pierre	aspirants
BARBOT	Joseph Théodore Désiré	aspirants
BARBOT	Jean Pierre	aspirants
BARBOT	Joseph Théodore Désiré	examen semestriel chant
BARSAGOL	Jean Antoine Marie	pensionnat
BARSAGOL	Jean Antoine Marie	pensionnat
BARSAGOL	Jean Antoine Marie	examen semestriel chant
BAUCHELET	Mlle	examen semestriel DL
BAUDOUIN-LAVALLEE	Pauline Louise	aspirants
BAUDOUIN-LAVALLEE	Pauline Louise	aspirants
BEAUCE	Hermine Joséphine Julie Elisabeth	aspirants
BEAUCE	Hermine Joséphine Julie Elisabeth	aspirants
BEAUCH-ENE (BAUDOUIN dite)	Marie henriette Eliska	examen semestriel chant
BEAUSSIRE (LEMERCIER épouse)	Honorine Aurélie	examen semestriel chant
BEAUSSIRE (LEMERCIER épouse)	Honorine Aurélie	examen semestriel chant
BESSIN	Michel Jean François	aspirants
BESSIN	Michel Jean François	aspirants
BLIN	Mlle	examen semestriel chant
BLIN	Mlle	examen semestriel chant
BOUQUET-DUPERRAY	Caroline Jeanne Françoise	examen semestriel chant
BOUQUET-DUPERRAY	Caroline Jeanne Françoise	examen semestriel DL
BOUQUET-DUPERRAY	Caroline Jeanne Françoise	examen semestriel chant
BREMOND	Jean Baptiste Hyppolite Philippe	pensionnat
BREMOND	Jean Baptiste Hyppolite Philippe	pensionnat
BREMOND	Jean Baptiste Hyppolite Philippe	pensionnat
BREMOND	Jean Baptiste Hyppolite Philippe	examen semestriel chant
BROCARD	Caroline Suzanne Georgette	examen semestriel chant
BROCARD	Caroline Suzanne Georgette	examen semestriel chant
BRULAN	Gabrielle	aspirants
BRULAN	Gabrielle	aspirants

BRYERE	Mlle	examen semestriel chant	de la vocalisation. belle voix elle ira bier	non désigné
BUGUET	Jean Baptiste	pensionnat	Cet aspirant est élève de l'Ecole de Toulouse, où il a reporté un 1er Prix de chant en 1842. M. Batton, inspecteur des succursales, ayant fait de lui un rapport favorable, le Conservatoire a fait venir à ses frais M. Buguet; mais le Comité est d'avis de le renvoyer à Toulouse, attendu qu'il ne lui reconnaît pas les qualités requises pour être reçu élève interne. (aj/37/194/1 p9)	non admis
BUGUET	Jean Baptiste	pensionnat	il chante bas. Son intonation douteuse peut venir de la fatigue de son voyage et du changement de climat. aj37/226	non admis
BURY	Félix	aspirants	Sa voix est faible. il n'est pas musicien. Le Comité ne l'admet pas	non admis
BURY	Félix	aspirants	Ténor. Faible voix. assez jolie voix mixte Pas lecteur. nor	non admis
BUSSY	Mr	examen semestriel chant	faible.	chant
BUSSY	Mr	examen semestriel chant	bonne voix de Basse haute. il peut aller	non désigné
CABOCHE	Jacques Louis Lucien	pensionnat	de l'intelligence. il faut le conserver au solfège et lui donner une classe de chant quant au pensionnat il faut attendre	non admis
CABOCHE	Jacques Louis Lucien	pensionnat	Sa voix ne manque pas de timbre il chante un peu bas c'est le contraire des deux précédents. mauvaise prononciation	non désigné
CABOCHE	Jacques Louis Lucien	examen semestriel chant	Cette aspirante est venue exprès de Clermont pour entrer au Conservatoire. Malheureusement sa voix est faible est elle est jugée unanimement non admissible.	non admis
CARTEAUX	Henriette Louise	aspirants	Venant exprès de Clermont ferrand. faible voix non.	non admis
CARTEAUX	Henriette Louise	aspirants	Le Comité la conserve dans cette classe, ne lui reconnaissant pas assez de voix pour être placée, quant à présent, dans celle de chant.	non admis
CAUT	Victorine	aspirants	non.	non admis
CAUT	Victorine	aspirants	Le Comité, sur la proposition du professeur, fait choix pour le concours des élèves dont les noms suivent	désigné
CHAIX	François Amédée	examen semestriel chant	malade	chant
CHAIX	François Amédée	examen semestriel chant	pas entendu	désigné
CHAIX	François Amédée	examen semestriel chant	Un seul élève, M. Chazelle, est réformé, sur la demande de M. Pastou, qui ne lui a reconnu aucune disposition pour la musique.	réformé
CHAZELLE	Mr	examen semestriel solfège	(élève de Toulouse) mauvaise organisation musicale il chante faux point de mesure et bien petit la voix est assez jolie	non désigné
CHAZELLE	Mr	aspirants	un peu lent. Elève insignifiante. il faut voir plus tard	chant
CHERAC	Mlle	examen semestriel chant	Gentille, dispositions pour la comédie. jolie organe	désigné
CHEVALIER	Mlle	examen semestriel DL	Gentille, elle fait écouter [?]	
CHEVALIER	Mlle	examen semestriel chant	jolie voix claire, de la vocalisation voix étendue	chant
COUR	Mlle	examen semestriel chant	elle est faible musicienne. elle a de la voix mais a beaucoup à travailler Lafage chante bas. les [??]	chant
COURTAUD	Mlle	examen semestriel chant	sont bonnes	chant
COURTAUD	Mlle	examen semestriel chant	de la voix peu de flexible un bon sentiment dramatique	non désigné
COURTIEUX	Mr	examen semestriel chant	voix passable de Baryton	chant
COURTIEUX	Mr	examen semestriel chant	bonne voix facile	non désigné
DAMERON	Pauline Eulalie	examen semestriel chant	bonne voix	chant
DAMERON	Pauline Eulalie	examen semestriel DL	triste, par trop. elle chante comme au piano. point comédienne du tout	non désigné
DAMERON	Pauline Eulalie	examen semestriel DL	belle voix égale elle ira bien mais est bien froide	
DAMERON	Pauline Eulalie	examen semestriel chant	Le Comité profite de sa réunion pour entendre Mlle David [...]. Elle st unanimement jugée admissible.admissible	admissible
DAVID	Julie	pensionnat	Faible voix point de grave faible musicienne non	non admis
DAVID	Julie	pensionnat	Nulle - rejetée	
DECHAMPS	Marie Héloïse	aspirants		

DECHAMPS	Marie Héloïse	aspirants	point de voix. beaucoup trop haut non.	non admis
DEHIER	André Albert	pensionnat	il est jugé unanimement un admissible	admissible
DEHIER	André Albert	aspirants	faible Basse chant insignifiant élève de l'école de Lille [souligné:] non	admis
DEJAZET (CHARPENTIER dite)	Virginie Hermine			
DEJAZET (CHARPENTIER dite)	Virginie Hermine	aspirants	grande poltronne. Je crois cependant qu'elle a de la voix il est difficile de la juger. Elle dit mieux avec moins de crainte l'air de Fernand Cortez j'essayerais une classe de solfège et chant	admis
DELANOIS	Mlle	examen semestriel chant	faible voix. bon trille jolie vocalisation	chant
DESPORTES (dite VALENCE)	Jeanne Mathilde Rosine	examen semestriel DL	des dispositions de comédie faible voix	
DESPORTES (dite VALENCE)	Jeanne Mathilde Rosine	examen semestriel DL	Le duo de la ... beaucoup trop lent	
DIDOT	Alfred Antoine	examen semestriel chant	Il a une voix de Basse assez timbrée.	admis
DIDOT	Alfred Antoine	examen semestriel chant	beau physique bonne voix fa # du bas bon cette voix quoique peu timbrée et bonne je le recevrais	chant
DIGUET	Mr	examen semestriel chant	désigné pour être admis à concourir pour les Prix	désigné
DIGUET	Mr	examen semestriel DL GO	L'admission de M. Diguët et Mlle Moisson au concours n'a été décidée qu'à la majorité de 5 contre 5.	désigné
DIGUET	Mr	examen semestriel chant	Bonne voix de Baryton. Il va très bien, dans la voix douce il chante un peu haut	chant
DIGUET	Mr	examen semestriel chant	Bonne voix de Baryton assez de douceur et d'union dans la voix mixte cependant peu de charme	désigné
DOBBELS	Mr	examen semestriel chant	ne s'étant pas présenté et ne venant pas à la classe depuis quelques temps, est rayé.	réformé
DOUILLIER (femme VERDAVAINNE)	Albertine Adélaïde Charlotte	aspirants	Mauvaise qualité de voix. rejetée unanimement	non admis
DOUILLIER (femme VERDAVAINNE)	Albertine Adélaïde Charlotte	aspirants	de la voix mais pointue	non admis
DRUTEL	Anne	aspirants	Le Comité lui reconnaît une jolie voix & décide qu'elle sera admise dans une classe de chant	admis
DRUTEL	Anne	examen semestriel chant	Le Comité étant d'avis que M. Kips (étranger) et Mlle Drutel n'ont pas les moyens suffisants pour continuer de faire partie de cette classe, il est décidé qu'il seront placés dans celle de chœurs.	chœurs
DRUTEL	Anne	aspirants	jolie voix oui.	admis
DRUTEL	Anne	examen semestriel chant	désignée pour être admis à concourir pour les Prix	non désigné
DUVAL	Joséphine Arthémise	examen semestriel chant	petite voix, de la vocalisation pas encore réglée	chant
DUVAL	Joséphine Arthémise	examen semestriel chant	jolie petite... peu d'expression, jolie vocalisation; elle forme la [l]pe ?	désigné
DUVAL	Joséphine Arthémise	examen semestriel chant	Il a de la voix, il est bon lecteur. Le Comité l'admet	admis
ELIOT	François Ferdinand	aspirants	Va mal en mesure de la voix ténor assez lecteur oui chant	admis
ELIOT	François Ferdinand	aspirants	voix aigre. il faut encore voir espérant, qu'il ira mieux	non désigné
ELIOT	François Ferdinand	examen semestriel chant	Le Comité, sur la proposition du professeur, fait choix pour le concours des élèves dont les noms suivent	
FELIX	Sarah (dite Sophie)	examen semestriel DL GO		désigné
FLAMAND	Denise Augustine	examen semestriel solfège	Elle donne quelque espérance. Le Comité l'admet. Elle était auditeur de Bordogni	désigné
FLORENTIN	Stéphanie Adélaïde	aspirants	passablement	admis
FLORENTIN	Stéphanie Adélaïde	aspirants	r... le 30 mars dernier. faible voix il faut attendre	admis
FLORENTIN	Stéphanie Adélaïde	examen semestriel chant	ne donne aucun espoir	non désigné
FORDINOIS	Philibert	pensionnat	non.	non admis
FORDINOIS	Philibert	pensionnat	en voie de progrès & donne des espérances	non admis
FORT	Joseph	examen semestriel chant		pensionnaire
FORT	Joseph			désigné
FORT	Joseph	examen semestriel DL GO	Le Comité, sur la proposition du professeur, fait choix pour le concours des élèves dont les noms suivent	désigné
FORT	Joseph	pensionnat	belle voix de ténor peu musicien; [souligné:] je le conserverais	pensionnaire
FORT	Joseph	examen semestriel chant	déjà examiné	chant

FORT	Joseph	examen semestriel DL	il ira bien bonne voix de ténor	désigné
FORT	Joseph	examen semestriel chant	il est enrhumé. du style il a bien gagné	réformé
FOY	Mr	aspirants	[est] jugé unanimement ne pouvoir être conservé.	
FOY	Mr	examen semestriel chant	faible ténor grave il gagne dans les sons hauts. Trop de calme. il sent [?] bien [?] pas la musique.	chant
FRANSCESCHI	Jean	aspirants	ténor bas. Baryton. pas musicien non	admissible
FRANSCESCHI	Jean	aspirants		admissible
GAFFRE	Mr	aspirants	[le Comité] prononce unanimement la réforme de M. Gauffré sur lequel il ne fonde pas d'espoir.	réformé
GAFFRE	Mr	examen semestriel chant	assez de voix mais un peu de gorge il ne doit pas être musicien. il faut le conserver. renvoyé.	chant
GARCIN-BRUNET	Pierre Emmanuel	examen semestriel chant		désigné
GARCIN-BRUNET	Pierre Emmanuel	examen semestriel DL		désigné
GASSIER	Louis Nicolas François	examen semestriel chant	Le Comité, sur la proposition du professeur, fait choix pour le concours des élèves dont les noms suivent	désigné
GASSIER	Louis Nicolas François	examen semestriel DL GO	point entendu prix 1842	désigné
GASSIER	Louis Nicolas François	examen semestriel chant		chant
GASSIER	Louis Nicolas François	examen semestriel DL	Duo du Paysan assez bien Duo La ci darem la mano la fin trop vite DON Juan est trop triste. Cela tient à la dureté de son physique. Mlle Rouvroy faible	désigné
GASSIER	Louis Nicolas François	examen semestriel DL	ira bien à la comédie	chant
GASSIER	Louis Nicolas François	examen semestriel chant	pas entendu	désigné
GEORGES	Mr	examen semestriel chant	malade	
GIRAUD	Marius Hippolyte Justinien	examen semestriel chant		
GIRAUD	Marius Hippolyte Justinien	examen semestriel DL	sa voix est médiocre. il n'est pas musicien. il est unanimement rejeté	non admis
GRAAT	Joseph François	aspirants	passable voix de Basse. Pas musicien à essayer en solfège	non admis
GRAAT	Joseph François	aspirants	en voie de progrès & donne des espérances	pensionnaire
GRIGNON	François Hippolyte	pensionnat	Jolie voix peu de force. [souligné:] je le conserverais.	
GRIGNON	François Hippolyte	pensionnat	pas mal jol garçon	
GRIGNON	François Hippolyte	examen semestriel DL	trop vite le syllabique musical	
GRIGNON	François Hippolyte	examen semestriel DL	jolie voix de Baryton il rappelle beaucoup la voix de son père il chante avec peu de coeur, faible	non désigné
GRIGNON	François Hippolyte	examen semestriel chant	vouloir. quelques progrès.	non désigné
GRIME (dite GRIMM)	Sophie Louise	examen semestriel chant	Il est décidé que Mlle Grime ne sera admise à concourir qu'en 1844.	
GRIME (dite GRIMM)	Sophie Louise	examen semestriel DL	immense émotion	désigné
GUIGNOT	Jacques Alfred	examen semestriel chant	bonne voix mais commune	chant
GUIGNOT	Jacques Alfred	examen semestriel chant		
GUIGNOT	Jacques Alfred	examen semestriel DL	bonne voix Baryton il chante trop fort, mais il a de la chaleur il a beaucoup gagné il va bien	désigné
GUIGNOT	Mlle	examen semestriel chant	malade la voix est étendue de la vocalisation, passable; mais trop	chant
GUIOT	Mlle	examen semestriel chant	faible	non désigné
GUIOT	Mlle	examen semestriel chant	il chante trop haut	chant
HUVE	Mr	examen semestriel chant	faible. il ne manque pas d'intelligence	non désigné
HUVE	Mr	examen semestriel chant	mezzo soprano. chante un peu bas. peu de progrès.	chant
JANICOT	Mlle	examen semestriel chant	pas de progrès	
JANICOT	Mlle	examen semestriel chant	Il n'est pas du tout musicien & sa voix est médiocre. rejeté unanimement	non désigné
JEANNIN	Charles Achille	aspirants	Basse taille. Voix de chœur. pas musicien. non.	non admis
JEANNIN	Charles Achille	aspirants	[le Comité] prononce le renvoi de Mlle John [sur laquelle il ne fonde pas d'espoir]	non admis
JOHN	Mlle	aspirants		réformé

JOHN	Mlle	examen semestriel chant	de la voix. pas de dispositions	chant
JOHN	Mlle	examen semestriel DL		
JOURDAIN	Louis Charles	examen semestriel chant	Le Comité, sur la proposition du professeur, fait choix pour le concours des élèves dont les noms suivent	désigné
JOURDAIN	Louis Charles	examen semestriel DL GO	Cet aspirant est étranger. Comme il est jugé admissible, sa réception est soumise à l'approbation du ministre.	désigné
KIPS	Charles Alexandre	aspirants		admissible
KIPS	Charles Alexandre	examen semestriel chant	Le Comité étant d'avis que M. Kips (étranger) et Mlle Drutel n'ont pas les moyens suffisants pour continuer de faire partie de cette classe, il est décidé qu'il seront placés dans celle de chœurs.	chœurs
KIPS	Charles Alexandre	aspirants	Basse. Lisant un peu. Bonne voix pour des cho[eurs ?] oui.	admissible
KOENIG	Charles Alexandre	examen semestriel chant	grosse voix de Basse beau physique quelques progrès bon pour les chœurs. il chante juste	non désigné
KOENIG	Mr	examen semestriel chant	(M. Koenig concourra également)	désigné
KOENIG	Mr	examen semestriel chant	assez bonne voix. peu de facilité.	chant
KOENIG	Mr	examen semestriel chant	Passable voix de ténor mal le groupe [?]	non désigné
KOSKA	Mlle	examen semestriel chant	de la voix. de la crainte	non désigné
LACOUINETTE	Mlle	aspirants	Le Comité est d'avis de renvoyer Mlle Lacouinette de la classe de Mr Banderaali. La voix de cette élève est faible & ne peut faire concevoir d'espérance.	réformé
LACOUINETTE	Mlle	examen semestriel chant	Mlle Lacouinette est de nouveau examinée : mais le Comité maintient sa décision qu'il avait prise à son égard, le 30 mars 1843. Elle ne sera donc pas réintégrée.	réformé
LACOUINETTE	Mlle	examen semestriel chant	elle baisse. elle va faiblement.	chant
LAFAGE	Charles	examen semestriel chant	ne va pas bien	réformé
LAFAGE	Charles	examen semestriel chant	Le Comité, sur la proposition faite par M. Duprez [absent] dans son rapport, désigne M. Lafage seul pour le concours. Cet élève pensionnaire déjà remporté un deuxième prix de chant en 1842. Les autres élèves sont conservés.	désigné
LAFAGE	Charles	examen semestriel DL GO	Le Comité, sur la proposition du professeur, fait choix pour le concours des élèves dont les noms suivent	désigné
LANNOLLIE	François	examen semestriel DL	Il va bien. Il est triste il n'a rien de Don Juan	admis
LANNOLLIE	François	aspirants	Cet aspirant vient de l'Ecole de Toulouse. La voix est commune mais il est bon musicien	admis
LANNOLLIE	François	aspirants	Voix commune bon lecteur. Venant de Toulouse oui	non désigné
LAVERNY	Mlle	examen semestriel chant	de la voix monotone	chant
LAVERNY	Mlle	examen semestriel chant	bonne voix de l'étendue elle ira bien	non désigné
LEBLANC	Mlle	examen semestriel chant	de la voix. elle ira bien	chant
LEBLANC	Mlle	examen semestriel chant	joli soprano. passable.	non désigné
LEBOUC	Mlle	examen semestriel chant	enrhumée. bonne voix. intonation incertaine	non désigné
LECLERC	Augustine Joséphine Louise	examen semestriel chant	mezzo soprano. de la voix	désigné
LECLERC	Augustine Joséphine Louise	examen semestriel chant	Le Comité, d'accord avec le professeur, fait choix pour le concours de	chant
LECLERC	Augustine Joséphine Louise	aspirants	elle chante en bonne musicienne elle doit encore beaucoup étudier la vocalisation pour cet air le trille dont [?] elle va bien. voix étendue	non désigné
LEFEBURE	Louise Amélie	aspirants	n'est pas musicienne & sans moyens - rejetée	non admis
LEFEBURE	Louise Amélie	aspirants	pas musicienne. non	non admis
LEFORT	Mr	examen semestriel chant	Sa voix a gagné	désigné
LEFORT	Mr	examen semestriel chant	Il va bien il a gagné	chant
LEGOND	Mr	examen semestriel chant		désigné
LEHONCQ	Mlle	examen semestriel chant	de la voix. l'allegro beaucoup trop vite peu musicienne.	chant
LETAILLEUR	Victoire Emma Louise	aspirants	Sa voix est commun et elle n'est pas musicienne. refusée, à l'unanimité	non admis

LETAILLEUR	Victoire Emma Louise	aspirants	voix commune et pointue pas musicienne non.	non admis
LEVAILLAN	Mlle	examen semestriel chant	Le Comité, d'accord avec le professeur, fait choix pour le concours de	désigné
LEVAILLAN	Mlle	examen semestriel chant	jolie voix un peu voilée elle est heureuse en chantant elle va bier	non désigné
MAROTTE	Mlle	examen semestriel chant	faible voix. elle ne va pas mal [?]	non désigné
MARTIN	Mr	aspirants	[Le Comité] prononce le renvoi de M. Martin [sur lequel il ne fonde pas d'espoir]	réformé
MARTIN	Mr	aspirants	il chante avec nonchalance et sans vouloir. il ne donne pas toute sa voix dépendant il n'a pas de	
MARTIN	Mr	examen semestriel chant	de l'agilité Ce n'est pas mal, mais c'est bien jeune. peu artiste [souligné:] conservé jusqu'aux	chant
MASSE	Mlle	examen semestriel chant	aspirants / renvoyé	auditeur
MASSE	Mlle	examen semestriel chant	Mlle Massé est conservée en plus jusqu'au 1er octobre prochain.	chant
MASSE	Mlle	examen semestriel chant	Renvoyée	non désigné
MATHIEU	Jacques	examen semestriel chant	faible voix juste. ino....	chant
MATHIEU	Jacques	examen semestriel chant	il ne fait pas 1/2 tons. pas musicien Sa voix est bonne	non désigné
MAZERNY (MARIAGE dite)	Marie Louise	aspirants	faible musicien Cet air est bien fort pour lui. Cependant il a de la voix	non désigné
MAZERNY (MARIAGE dite)	Marie Louise	aspirants	Le Comité est unanimement d'avis que cette aspirante ne peut être admise, attendu qu'elle ne	
MENGIS	Mr	examen semestriel chant	donne pas d'espoir	non admis
MENGIS	Mr	examen semestriel chant	grande femme petite voix non.	non admis
MENGIS	Mr	examen semestriel chant	Le Comité, d'accord avec le professeur, fait choix pour le concours de M. Mengis	désigné
MOISSON	Joséphine	examen semestriel chant	malade	chant
MOISSON	Joséphine	examen semestriel DL GO		désigné
MOTESSAN	Mlle	examen semestriel chant	L'admission de M. Diguët et Mlle Moisson au concours n'a été décidée qu'à la majorité de 5 contre 5.	désigné
MONCHALET	Mr	aspirants	pas mal, des progrès	non désigné
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel chant	Elève de Ponchard recommandé par lui. assez bonne voix de ténor. je doute qu'il aille plus loin. bon	
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL GO	physique il a chanté la Sicilienne de Robert avec un peu d'agilité	désigné
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel chant	désignée pour être admis à concourir pour les Prix (accèsit 1842)	
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL	Le Comité, sur la proposition du professeur, fait choix pour le concours des élèves dont les noms	désigné
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL	suivent	chant
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL	de l'espoir mezzo soprano	
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL	Bien l'air en mib	
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL	elle va bien. ce duo est joli et chaleureux	
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL	froide et ne dit pas bien la comédie	
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel DL	faible voix ce duo manque de phrases vocales il est trop syllabique	désigné
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel chant	belle voix, des progrès, de l'agilité. très bonne musicienne	admis
MONDUTAIGNY	Lucile Henriette	examen semestriel chant	Il est très-bon lecteur. Le Comité et d'avis de l'admettre	admis
MONTAURIOL	Jean	aspirants	Ténor. Il chante haut. très bon lecteur	non désigné
MONTAURIOL	Jean	examen semestriel chant	faible voix de ténor. de l'intelligence. trop fort ou trop faible. il faut attendre	chant
MONTAURIOL	Jean	examen semestriel chant	elle ira bien	
MORANGE	Estelle Désirée Joséphine	examen semestriel chant	trop vite du a du vouloir jolie voix. elle fait des grimaces	non désigné
MORIN	Estelle Désirée Joséphine	examen semestriel chant	voix faible. nullement musicien. rejeté unanimement	non admis
MORIN	Louis Joseph	pensionnat	point de voix de poitrine voix de Romance, pas musicien non	non admis
MORIN	Louis Joseph	pensionnat	A la majorité de 7 voix contre 4, le Comité décide que Mlle Morize ne concourra pas. Il désire que	
MORIZE (dite Octavie TARD)	Arthémise Paméla	examen semestriel chant	cette jeune personne ne considère pas cette décision comme lui étant défavorable, mais plutôt	non désigné
MORIZE (dite Octavie TARD)	Arthémise Paméla	examen semestriel chant	comme un témoignage d'intérêt, en lui conseillant du repos pour la conservation de sa voix, altérée	chant
MORIZE (dite Octavie TARD)	Arthémise Paméla	examen semestriel chant	momentanément.	
MORIZE (dite Octavie TARD)	Arthémise Paméla	examen semestriel chant	du progrès, de la voix	
MORIZE (dite Octavie TARD)	Arthémise Paméla	examen semestriel chant	Cet air est un peu trop difficile pour elle, superbe voix. elle a fait d'immense progrès. bon trille	non désigné
MORIZE (dite Octavie TARD)	Arthémise Paméla	examen semestriel chant	nature. la prononciation n'est pas parfaite. magnifique espérance.	

MOTHEs	Pierre	pensionnat	il est jugé unanimement un admissible	admissible
MOTHEs	Pierre	pensionnat	point de musique mauvaise prononciation, voix passable. trop tard [souligné:] non	admissible
OBIN	Louis Henri	pensionnat	en voie de progrès & donne des espérance	pensionnaire
OBIN	Louis Henri	examen semestriel chant	Le Comité, d'accord avec le professeur, fait choix pour le concours de M. Obir	désigné
OBIN	Louis Henri	pensionnat	depuis 6 mois au pensionnat et élève de Ponchard. bonne voix et bonne prononciation, du trille facile. voix claire. de la vocalisation. il lit peu. Cependant, [souligné:] je le conserverais.	pensionnaire
OBIN	Louis Henri	examen semestriel chant	a quitté volontairement la classe de M. Bordogni. En conséquence, son nom est rayé du Tableau des Elèves.	désigné
PAQUIER	Athénais Marie Hyacinthe	examen semestriel chant	Le Comité, d'accord avec le professeur, fait choix pour le concours de M. Pasqué	réformé
PASQUE	Mr	examen semestriel chant	bonne voix. Intonation haute	désigné
PASQUE	Mr	examen semestriel chant	malade	chant
PASQUIER	Mlle	examen semestriel chant		non désigné
PASQUIER	Mlle	examen semestriel chant	petite voix. Elle est ajournée	ajourné
PEMOULIE	Pauline Anne Hélène	aspirants	petite voix. elle lit passablement soifège	ajourné
PEMOULIE	Pauline Anne Hélène	aspirants	faible voix	non désigné
PEYIEUX	Elisabeth Joséphine	examen semestriel chant	ne s'est pas présenté, et sur lequel le professeur ne fonde aucun espoir	réformé
PICARD	Mr	examen semestriel chant	malade [souligné:] renvoyé	réformé
PICARD	Mr	examen semestriel chant	elle n'ouvre pas assez la bouche elle vocalise sur [O avec ~ au dessus = "on" ?] bonne voix,	réformé
POINROT	Anne Euphrasie	examen semestriel chant	musicienne.	chant
PRINTEMPS	Eloise Amandine Florence (JACQUES dite)	examen semestriel chant	grande Bouche mezzo soprano avec de la force	chant
PRINTEMPS	Eloise Amandine Florence (JACQUES dite)	examen semestriel chant	Passable voix de mezzo soprano.	non désigné
RAUX	François Emile	aspirants	Il chante faux. Sa voix est mauvaise. Il est rejeté	non admis
RAUX	François Emile	aspirants	Il chante faux. mauvaise voix non	non admis
ROUAUX	Félicie Anne Thérèse	examen semestriel soifège	accessit 1840	désigné
ROUILLE	Julie Léocadie	examen semestriel chant	intonation douteuse. jolie voix	non désigné
ROUVROY	Louise Rose	examen semestriel DL	Duo du Paysan assez bien Duo La ci darem la mano la fin trop vite DON Juan est trop triste. Cela tient	
ROUX	Marie Henriette	aspirants	à la dureté de son physique. Mlle Rouvroy faible	non admis
ROUX	Marie Henriette	aspirants	voix nulle & pas musicienne. elle est rejetée	non admis
SARNIGUEZ	Jean Marie	pensionnat	petite voix fausse elle ne lit pas	chant
SARNIGUEZ	Jean Marie	pensionnat	il chante toujours bas Sa voix est un peu meilleure je doute qu'il chante jamais juste il faut le laisser	chant
SARNIGUEZ	Jean Marie	examen semestriel chant	dans les chœurs. [souligné:] non	non désigné
SAUVENAY	Marie Anne	aspirants	ténor. il chante toujours bas	non admis
SAUVENAY	Marie Anne	aspirants	Voix faible. non admise	non admis
SISUNG	Marie Amélie Victorine	aspirants	Faible voix. lit faiblement	
SISUNG	Marie Amélie Victorine	aspirants	Elle suit comme auditeur, la classe de M. Banderai qui la demande pour son élève. Le Comité et	admis
SISUNG	Marie Amélie Victorine	aspirants	d'avis de l'admettre.	admis
SOULET	Mlle	examen semestriel chant	de la voix	non désigné
STAEPPEL	Mlle	examen semestriel chant	absente depuis plusieurs mois	réformé
TABON	Henriette	aspirants	de la voix. des progrès	non désigné
TABON	Henriette	aspirants	de la voix. musicienne elle lit passablement bien. ou	non admis
TARDIF	Mr	aspirants	[est] jugé unanimement ne pouvoir être conservé.	non admis
TARDIF	Mr	examen semestriel chant	faible ténor grave il ne comprend [pas] ce qu'il dit. trop calme	réformé
THENARD	Mr	aspirants	[Le Comité est d'avis de renvoyer] M. Théhard qui suit les cours de Panseron. [La voix de cet Elève est	chant
			faible & ne peut faire concevoir d'espérance.]	réformé

NOM, PRENOMS	TYPE D'EXAMEN, COMMENTAIRE*	RESULTAT
TOURY	examen semestriel chant	chant
TOURY	examen semestriel chant	chant
TOURY	examen semestriel chant	non désigné
TRINQUART	examen semestriel chant	réformé
TRINQUART	examen semestriel chant	non désigné
TROTTE	examen semestriel chant	chant
TROTTE	examen semestriel chant	non désigné
VALLET	examen semestriel soifège	désigné
VOELHARDE	aspirants	ajourné
VOELHARDE	aspirants	ajourné
ZEVACO	examen semestriel chant	désigné
ZEVACO	examen semestriel chant	chant
ZEVACO	examen semestriel DL	désigné
ZEVACO	examen semestriel chant	désigné

* Nous reproduisons les commentaires de Beauchesne puis Panseron, ceux d'Auber ayant peu d'intérêt

ANNEE 1843

sources : Archives Nationales, série AI 37, registres 194* (1), 209* et 226* (3)

Annexe 2a – Auguste Laget, « Physiologie du public », *Le chant et les chanteurs*, Paris : Heugel, 1874, p. 324-325.

ÉTRANGER.

Le public de la Nouvelle-Orléans est le plus hétérogène ;

Le public de La Haye, le plus aristocratique ;

Le public de Bruxelles, le plus dilettante ;

Le public de Naples, le plus enthousiaste ;

Le public de Milan (nous ne parlons ici que des habitués du théâtre de la *Scala*), le plus académique ;

Le public Turin, le plus démocratique ;

Le public de Rome le plus turbulent.

FRANCE.

Le public de Paris est le plus connaisseur, partant le plus indulgent.

Le public de Marseille se ressent de la proximité de l'Italie : il est enthousiaste, mais difficile à contenter ; sévère, mais juste, souvent cruel, quelquefois sauvage.

Le public de Lyon, sous quelques rapports seulement, emboîte le pas après Marseille : il y a de la claque, une *vraie claque* au grand théâtre de Lyon.

Le public de Bordeaux est le plus poli, le plus gentleman.

Le public de Toulouse est le plus intelligent ; c'est le seul, en province, qui préfère la qualité à la quantité.

Le public de Rouen est le plus récalcitrant ;

Le public de Lille, le plus rationnel ;

Le public de Nantes, le moins démonstratif ;

Le public de Strasbourg, le plus débonnaire ;

Le public du Havre n'est pas exigeant.

Annexe 2b – Éléments pour reconstituer la mise en scène du finale de *Guillaume Tell*

Sources littéraires ¹ : 1 2 3

Lever du rideau, fond à l'italienne borné avec plan représentant l'extérieur d'un grand chalet fermé ². **Arnold seul entre côté jardin il s'arrête sur le seuil de la porte n'osant pas entrer puis il descend en scène chanter son air.**

A la fin de l'air *chœur de coulisse côté jardin assez éloigné* « vengeance ! » ; **à la deuxième fois « vengeance » le chœur se rapproche.** Des amis confédérés entrent par le premier plan à gauche du public *sur « ce sont mes compagnons, je les vois accourir. » Ils entourent Arnold* ³. **Les chœurs une fois entrés demandent des armes à Arnold qui leur indique la maison de son père. Sur « courrons armer nos bras » une grande partie des chœurs sortent côté cour pour aller chercher des armes, des haches, pioches etc., qu'ils distribuent à ceux qui sont restés en scène ; on donne une épée à Arnold sur « enfin le glaive arme nos bras. » [Il] est à leur tête [une épée] à la main et va les guider au combat pour délivrer Guillaume Tell.**

A la fin du « Suivez-moi » ⁴ Arnold sort en courant côté jardin. Les chœurs le suivent.



¹ Copie manuscrite par Louis Palianti d'une mise en scène imprimée publiée par Duverger père et conservée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris sous la cote [mise en scène lyrique G6 (1). Les sources complémentaire portent respectivement les sous-cotes (2) et (3).

² Noter sur le schéma les deux chassiss de forêt à jardin, la chaumière de Méléchal à cour, le rideau de fond de campagne de deux plans. Ce schéma est extrait de la mise en scène anonyme [F-Pbh, mise en scène lyrique G6 (2).

³ Voir la répartition des ténors et des basses autour d'Arnold dans le livret avec indications de mise en scène [F-Pbh, mise en scène lyrique G6 (3), p. 52-54, dont le schéma ici reproduit est tiré.

⁴ Voir la reproduction anonyme parue dans Gilbert Duprez, *Récréations de mon grand âge*, Paris : Marpon et Flammarion, 1888, représentant probablement l'œuvre originale suivante : Étienne Melingue, *Suivez-moi*, statuette, Paris, [1837].

Annexe 2c – Triptyque autour des leçons de chant dans l'opéra-comique romantique



Charles Clérice, [*La leçon de chant*], Gioacchino Rossini, *Le Barbier de Séville*, Paris : Tallandier, s.d. [b1903] ¹, p. 201 © CNSMDP

« *L'Ambassadrice* d'Auber, acte II, scène 2 » –
extrait d'un numéro non identifié du *Monde
dramatique* (1836), F-Po, Scènes-estampes © Gallica



Charles Clérice, [*La leçon du chant*], Gaetano
Donizetti, *La Fille du régiment*, Paris: Tallandier,
s.d. [1903-1906] ², p. 241 © CNSMDP



¹ Voir l'encart publicitaire « Révolution dans l'édition musicale » in Jules Lermina, *Dix mille lieues sans le vouloir*, Paris : Tallandier, 1903, n.p..

² Comparer avec le précédent l'encart publicitaire « Révolution dans l'édition musicale » in Georges Régnal, *La Vie telle qu'elle est, comment il faut la prendre*, Paris : Tallandier, 1906.

Annexe 3a – Les Ténors créant des rôles à l'Opéra 1837-1870

Tableau réalisé d'après nos dépouillements de presse et les distributions placées en tête des éditions en piano-chant ou conducteur d'orchestre. Les cases vides Ø correspondent aux ouvrages dans lesquels ne figure aucun rôle de ténor.

Titre	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentation	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
Stradella	Niedermeyer	3 mars 1837	Nourrit (Wartel) puis en 1840 Marié (Wartel)
Guido et Ginevra	Halévy	5 mars 1838	Duprez (Massol)
Benvenuto Cellini	Berlioz	10 sept. —	Duprez (Wartel, Trévaux)
Le Lac des Fées	Auber	1 avril —	Duprez (?)
La Vendetta	Ruolz	11 sept. —	Duprez (Massol, Wartel, Prévost)
La Xacarilla	Marliani	28 oct. —	Ø
Le Drapier	Halévy	6 janv. 1840	Mario (Massol)
Les Martyrs	Donizetti	10 avril —	Duprez (Wartel, Molinier)
La Favorite	Donizetti	2 déc. —	Duprez (Wartel, Molinier)
Le Comte de Carmagnola	Thomas	19 avril 1841	Marié (Massol)
Le Freischütz	Weber	7 juin —	Marié
La Reine de Chypre	Halévy	22 déc. —	Duprez (Massol)
Le Guérillero	Thomas	22 juin 1842	Massol
Le Vaisseau Fantôme	Dietsch	9 nov. —	Marié (Canaple)
Charles VI	Halévy	15 mars 1843	Duprez (Canaple, Massol, Saint-Denis, Poulitier, Raguenot, Brémond)
Dom Sébastien	Donizetti	13 nov. —	Duprez (Octave)
Le Lazzarone	Halévy	29 mars —	Ø
Othello	Rossini	2 sept. —	Duprez (Octave)
Richard en Palestine	Adam	7 oct. —	Marié
Marie Stuart	Niedermeyer	6 déc. —	Gardoni
L'Étoile de Séville	Balfe	17 déc. —	Gardoni (Brémond, Paulin)
Lucie de Lammermoor	Donizetti	20 févr. 1846	Duprez (Paulin)
David	Mermet	3 juin —	Gardoni
L'Âme en peine	Flotow	29 juin —	Gardoni
Robert Bruce	Rossini	30 déc. —	Paulin (Bettini)
La Bouquetière	Adam	31 mai —	Ponchard fils
Jérusalem	Verdi	26 nov. —	Duprez (Barbot, Koenig)
L'Apparition	Benoist	16 juin —	Poulitier
Jeanne la Folle	Clapisson	6 nov. —	Gueymard (Brémond)
Le Prophète	Meyerbeer	16 avril —	Roger (Gueymard)
Le Fanal	Adam	24 déc. —	Poulitier
L'Enfant prodigue	Auber	6 déc. —	Roger (Fleury, Koenig)
Le Démon de la Nuit	Rosenhain	17 mars —	Roger
Sapho	Gounod	16 avril —	Gueymard (Aimès)

Titre	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentation	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
Zerline	Auber	16 mai —	Aimès
Le Juif errant	Halévy	23 avril 1852	Roger (Chapuis, Donzel)
Louise Miller	Verdi	2 févr. 1853	Gueymard
La Fronde	Niedermeyer	2 mai —	Roger (Marié, Koenig, Donzel)
Le Maître Chanteur	Limnander	17 oct. —	Gueymard (Marié)
Betly	Donizetti	27 déc. —	Boulo
La Nonne sanglante	Gounod	18 oct. —	Gueymard
Les Vêpres siciliennes	Verdi	13 juin —	Gueymard (Boulo, Aimès, Koenig)
Sainte-Claire	Sax-Cobourg-Gotha	27 sept. —	Roger
Pantagruel	Labarre	24 déc. —	Boulo (Marié)
La Rose de Florence	Biletta	10 nov. —	Roger
Le Trouvère	Verdi	12 janv. 1857	Gueymard (Sapin)
François Villon	Membrée	20 avril —	Boulo
Le Cheval de bronze	Auber	21 sept. —	Sapin, Boulo, Marié
La Magicienne	Halévy	17 mars 1858	Gueymard
Herculanum	David	4 mars 1859	Roger (Marié)
Roméo et Juliette	Bellini	7 nov. —	Gueymard (Marié)
Pierre de Médicis	Poniatowski	9 mars 1860	Gueymard (Aymes léger, Koenig 2 ^d)
Sémiramis	Rossini	9 juillet —	Dufrène
Tannhäuser	Wagner	13 mars 1861	Niemann (Aimès, Koenig)
La Voix humaine	Alary	30 déc. —	Marié (Roudil, Dulaurens)
La Reine de Saba	Gounod	28 févr. 1862	Gueymard (Grisy)
La Mule de Pedro	Massé	6 mars 1863	Warot
Le Docteur Magnus	Boulanger	9 mars —	Warot
Roland à Roncevaux	Mermet	3 oct. —	Gueymard (Warot)
L'Africaine	Meyerbeer	28 avril 1865	Naudin (Warot)
Don Carlos	Verdi	11 mars 1867	Morère (Gaspard, Mermant)
La Fiancée de Corinthe	Duprato	21 oct. —	Ø
Hamlet	Thomas	9 mars 1868	(Colin, Grizy, Mermant)
Faust	Gounod	3 mars 1869	Colin

Annexe 3b – Les Ténors créant des rôles à l’Opéra-Comique 1837-1870

Tableau réalisé d’après nos dépouillements de presse et les distributions placées en tête des éditions en piano-chant ou des conducteurs d’orchestre. Quelques mentions d’emplois précis ont été reportées mais pas confrontées avec les contrats d’engagement des acteurs en question. Le caractère ? indique l’absence d’information positive. Les cases vides Ø correspondent aux ouvrages dans lesquels ne figure aucun rôle de ténor. Les lettres TL précèdent une distribution du Théâtre-Lyrique, lorsque les ouvrages ont d’abord été créés sur cette scène, et la distribution de l’Opéra-Comique, si elle a pu être reconstituée, suit les lettres OC¹ – on n’a indiqué que les reprises avant 1880.

On a ensuite comparé ces données avec le registre *Théâtre l’Opéra-Comique 1830-1860* (BnF, département des Arts du spectacle, Fol- MRO- 4) pour toutes les entrées qui figurent dans cette source, c’est-à-dire uniquement les œuvres en trois actes ; le cas échéant, on a inscrit les ajouts ou divergences *en italique*.

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentat°	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
L'Ambassadrice	Auber	21 déc. 1836	Couderc (Moreau-Sainti)
L'An Mil	Grisar	23 juin 1837	Jansenne
Le Remplaçant	Batton	11 août —	<i>Couderc (Reviel, Moreau-Sainti)</i>
La Double Échelle	Thomas	23 août —	Fleury Couderc Fargueil
Le Duc de Guise	Onslow	8 sept. —	Chollet (Moreau-Sainti) (<i>Couderc</i>)
Le Bon Garçon	Prévost	22 sept. —	Couderc (Soyer)
Piquillo	Monpou	31 oct. —	Chollet (Jansenne)
Le Domino noir	Auber	2 déc. —	Couderc (Moreau-Sainti)
Le Fidèle Berger	Adam	11 janv. 1838	Chollet (<i>Tilly</i>)
Un Conte d'autrefois	Monpou	20 févr. —	Moreau-Sainti
Lequel ?	Leborne	21 mars —	Couderc
Le Perruquier de la Régence	Thomas	30 mars —	Chollet (Roger)
Marguerite	Boieldieu fils	18 juin —	Jansenne (Couderc)
La Figurante	Clapissou	24 août —	Roger (Moreau-Sainti)
Thérèse	Carafa	26 sept. —	Roger
La Dame d'honneur	Desprésaux	4 oct. —	Jansenne (Ricquier)
Le Brasseur de Preston	Adam	31 oct. —	Chollet (Ricquier)
Zurich	Rousset	10 déc. —	?
La Mantille	Bordèse	31 déc. —	Grignon (Fleury, Deslandes)

¹ Malgré leur utilisation par Letellier (voir Robert Ignatius Letellier, *Opéra-Comique : a sourcebook*, Newcastle upon Tyne : Cambridge scholars, 2010, p. xix), les abréviations O, OC, TL, etc., ne nous paraissent pas devoir être considérées comme usuelles, au même titre que celles du RISM pour désigner les lieux de conservation des sources musicales, ou que les conventions typographiques de l’Imprimerie et de la Bibliothèque nationales, couramment employées dans la présente thèse.

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentat°	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
Régine	Adam	17 janv. 1839	Roger
L'Eau merveilleuse	Grisar	30 janv. —	Féréol
Le Planteur	Monpou	1 mars —	Grignon (Ricquier, Moreau-Sainti)
Les Treize	Halévy	15 avril —	Chollet (<i>Jansenne</i>)
Le Panier fleuri	Thomas	6 mai —	Chollet (Ricquier)
Polichinelle	Montfort	14 juin —	Mocker
Le Shérif	Halévy	2 sept. —	Roger (Moreau-Sainti, Fleury)
La Reine d'un jour	Adam	19 sept. —	Masset (Mocker)
La Symphonie	Clapisson	12 oct. —	Marié (Mocker)
Les Travestissements	Grisar	16 nov. —	Chollet
Eva	Girard	9 déc. —	Roger (Lacroix, Victor)
La Fille du régiment	Donizetti	11 févr. 1840	Marié (Blanchard)
Carline	Thomas	24 févr. —	Mocker
L'Élève de Presbourg	Luce	24 avril —	Roger
La Perruche	Clapisson	28 avril —	Chollet
Zanetta	Auber	18 mai —	Couderc (Mocker, Sainte-Foy, Emon)
Le Cent-Suisse	Moskova	17 juin —	Emon (Sainte-Foy)
L'Opéra à la Cour	Boieldieu fils	16 juillet —	Chollet, Masset (Roger)
L'Automate de Vaucanson	Bordèse	2 sept. —	Mocker
La Reine Jeanne	Bordèse	12 oct. —	Mocker (<i>Emon</i>)
La Rose de Péronne	Adam	17 déc. —	Couderc (<i>Mocker</i>)
Le Guitarrero	Halévy	21 janv. 1841	Roger (Moreau-Sainti, Emon)
Les Diamants de la couronne	Auber	6 mars —	Couderc (Mocker, Sainte-Foy)
Le Pendu	Clapisson	25 mars —	Moreau-Sainti, Mocker
L'Ingénue	Colet	2 juin —	Ricquier
La Maschera	Kastner	17 juin —	Mocker, Emon
Les Deux Voleurs	Girard	26 juin —	Mocker, Moreau-Sainti
Frère et Mari	Clapisson	7 juillet —	Couderc (Emon, Sainte-Foy)
L'Aïeule	Boieldieu fils	17 août —	Roger
La Main de fer	Adam	26 oct. —	Mocker (Sainte-Foy, Laget)
La Jeunesse de Charles-Quint	Montfort	1 déc. —	Couderc (Mocker)
Mademoiselle de Mérange	Potier	14 déc. —	Couderc (Emon)
Le Diable à l'École	Boulanger	17 janv. 1842	Roger
Le Duc d'Olonne	Auber	4 févr. —	Roger (Mocker)
Le Code noir	Clapisson	9 juin —	Roger (Mocker)
Le Conseil des Dix	Girard	23 août —	Mocker
Le Roi d'Yvetot	Adam	13 oct. —	Chollet (Mocker, Audran) M → Sainte-Foy
Le Kiosque	Mazas	2 nov. —	Emon (Sainte-Foy)
La Part du Diable	Auber	16 janv. 1843	Roger (Delaunay)
Les Deux Bergères	Boulanger	3 févr. —	?
Le Puits d'Amour	Balfe	20 avril —	Chollet (Audran, Daudé)
On ne s'avise jamais de tout	Génin	28 avril —	?
Angélique et Médor	Thomas	10 mai —	Audran (Moreau-Sainti)

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentat°	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
Lambert Simnel	Adam	14 sept. —	Masset (Mocker, Duvernoy)
Mina	Thomas	10 oct. —	Roger (Moreau-Sainti, Mocker)
L'Esclave du Camoëns	Flotow	1 déc. —	Mocker
Cagliostro	Adam	10 févr.1844	Chollet (Mocker)
Oreste et Pylade	Thys	28 févr. —	Audran (Moreau-Sainti)
La Sirène	Auber	26 mars —	Roger (Audran)
Le Bal du Sous-Préfet	Boilly	8 mai —	Sainte-Foy, Grignon
Les 4 Fils Aymon	Balfe	15 juillet —	Mocker, Chollet € Moreau-Sainti, Sainte-Foy
Les Deux Gentilshommes	Cadaux	17 août —	Sainte-Foy (?)
La Sainte-Cécile	Montfort	19 sept. —	Moreau-Sainti (Mocker)
Le Mousquetaire	Bousquet	14 oct. —	Audran (Sainte-Foy, Duvernoy)
Les Bergers trumeaux	Clapisson	10 févr.1845	Henri
La Barcarolle	Auber	22 avril —	Roger
Une Voix	Boulanger	28 mai —	Audran (Moreau-Sainti, Sainte-Foy)
Le Ménétrier	Labarre	10 août —	Mocker, Chollet, Sainte-Foy, Emon
La Charbonnière	Montfort	13 oct. —	Audran (Mocker)
Le Mari au Bal	Beauplan	25 oct. —	Moreau-Sainti
L'Amazone	Thys	25 nov. —	Sainte-Foy
Les Mousquetaires de la Reine	Halévy	3 févr.1846	Roger (Mocker)
Le Trompette de M. le Prince	Bazin	15 mai —	Henri, Emon, Sainte-Foy
Le Veuf du Malabar	Doche	27 mai —	Ricquier, Sainte-Foy
Le Caquet du Couvent	Potier	5 août —	Sainte-Foy
Sultana	Bourges	16 sept. —	Emon
Gibby la Cornemuse	Clapisson	19 nov. —	Roger (Emon)
Ne touchez pas à la Reine	Boisselot	16 janv. 1847	Audran, Ricquier
Le Sultan Saladin	Bordèse	8 févr. —	Chollet, Sainte-Foy
Alix	Doche	13 mars —	?
Le Bouquet de l'Infante	Boieldieu fils	27 avril —	Audran, Mocker
Le Malheur d'être jolie	Bazin	18 mai —	Sainte-Foy
La Cachette	Boulanger	10 août —	Audran (Ricquier, Sainte-Foy)
La Braconnier	Héquet	29 oct. —	Chaix
Haydée	Auber	28 déc. —	Roger (Audran, Ricquier)
La Nuit de Noël	Reber	9 févr.1848	Ponchard, Mocker
Gilles ravisseur	Grisar	21 févr. —	Mocker (Sainte-Foy, Emon)
Le Rêveur éveillé	Leprévost	21 mars —	Jourdan
Il Signor Pascarello	Potier	24 août —	Mocker, Jourdan
La Sournoise	Thys	13 sept. —	Nathan, Sainte-Foy
Le Val d'Andorre	Halévy	11 nov. —	Mocker, Audran (Jourdan) ↗Palianti
Les Deux Bambins	Bordèse	6 déc. —	Ponchard (Ricquier)
Le Caïd	Thomas	3 janv. 1849	Boulo (Sainte-Foy)
Les Monténégrins	Limnander	31 mars —	Bauche fort 1 ^{er} t (Sainte-Foy t comique trial)
Le Toréador	Adam	18 mai —	Mocker

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentat°	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
La Nuit de la Saint-Sylvestre	Bazin	7 juillet —	Mocker (Boulo)
Le Fée aux Roses	Halévy	1 oct. —	Audran (Jourdan, Sainte-Foy)
Le Moulin des Tilleuls	Maillart	9 nov. —	Sainte-Foy
Les Porcherons	Grisar	12 janv. 1850	Mocker (Sainte-Foy, Lemaire)
Le Songe d'une Nuit d'Été	Thomas	20 avril —	Couderc (<i>Boulo</i>)
La Talisman	Josse	1 juillet —	Ponchard
Giralda	Adam	20 juillet —	Audran (Sainte-Foy)
Le Paysan	Poisot	16 oct. —	Jourdan (Nathan)
La Chanteuse voilée	Massé	26 nov. —	Audran 1 ^{er} t léger
La Dame de Pique	Halévy	28 déc. —	(Couderc, Boulo)
Bonsoir, M. Pantalon !	Grisar	19 févr. 1851	Ponchard
Raymond	Thomas	5 juin —	Boulo 1 ^{er} t d'o-c (Mocker)
La Séraphina	Saint-Julien	16 août —	Audran, (Sainte-Foy, Ponchard)
La Perle du Brésil	David	22 nov. —	Philippe Soyez
La Château de Barbe-Bleue	Limnander	1 déc. —	Dufresne, Sainte-Foy
Le Carillonneur de Bruges	Grisar	20 févr. 1852	(Boulo, Sainte-Foy)
Le Farfadet	Adam	19 mars —	Jourdan
Madelon	Bazin	26 mars —	Audran (Sainte-Foy)
Galathée	Massé	14 avril —	Mocker (Sainte-Foy)
La Croix de Marie	Maillart	19 juillet —	Boulo (Couderc, <i>Jourdan</i>)
Les Deux Jaket	Cadaux	12 août —	Meillet
Le Père Gaillard	Reber	7 sept. —	Sainte-Foy
Les Mystères d'Udolphe	Clapisson	4 nov. —	Dufresne
Marco-Spada	Auber	21 déc. —	Boulo 1 ^{er} t d'o-c (Couderc t comique)
Le Miroir	Gastinel	19 janv. 1853	Jourdan
Le Sourd	Adam	2 févr. —	Sainte-Foy (Delaunay)
Les Noces de Jeannette	Massé	4 févr. —	Couderc
Les Amours du Diable	Grisar	11 mars —	Tallon
La Tonelli	Thomas	30 mars —	Mocker t léger (Capron)
La Lettre au bon Dieu	Duprez	28 avril —	Jourdan (Sainte-Foy)
L'Ombre d'Argentine	Montfort	id.	Sainte-Foy (Ponchard)
Le Nabab	Halévy	1 sept. —	Couderc, Ponchard, Mocker
Bonsoir Voisin	Poise	18 sept. —	Meillet
Colette	Cadaux	20 oct. —	Sainte-Foy, Ricquier
Les Papillottes de Monsieur Benoist	Reber	28 déc. —	Sainte-Foy, Couderc
L'Étoile du Nord	Meyerbeer	16 févr. 1854	Jourdan (Mocker, Riquier)
Maître Wolfram	Reyer	20 mai —	Talon
La Fiancée du Diable	Massé	5 juin —	Puget (Couderc, Sainte-Foy, Chapron)
Les Trovatelles	Duprato	28 juin —	Ponchard (Chapron)
l'Opéra au Camp	Varney	18 août —	Delaunay-Riquier
Les Sabots de la Marquise	Boulanger	29 sept. —	Sainte-Foy
Le Chien du jardinier	Grisar	16 janv. 1855	Ponchard
Miss Fauvette	Massé	13 févr. —	Sainte-Foy, Jourdan
Les Charmeurs	Poise	15 mars —	Achard 1 ^{er} t d'o-c

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentat°	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
Yvonne	Moskowa	16 mars —	Jourdan (Sainte-Foy)
La Cour de Célimène	Thomas	11 avril —	Jourdan t léger (Chapron, Lejeune, Renard, Coniart)
Jaguarita	Halévy	16 mai —	Monjauze
Jenny Bell	Auber	2 juin —	Couderc (Riquier, Sainte-Foy)
Jacqueline	Costé	8 juin —	Sainte-Foy
L'Anneau d'argent	Deffès	5 juillet —	Ponchard
Deucalion et Pyrrah	Montfort	8 oct. —	Mocker
Le Houzard de Berchiny	Adam	17 oct. —	Ponchard (Riquier)
Les Saisons	Massé	22 déc. —	Riquier, Sainte-Foy, <i>Couderc</i>
Manon Lescaut	Auber	23 févr. 1856	Puget (Beckers, Jourdan)
Le Chercheur d'esprit	Besanzoni	26 mars —	Ø
Valentine d'Aubigny	Halévy	26 avril —	Mocker
Pâquerette	Duprato	2 juin —	Jourdan (Sainte-Foy)
Le Sylphe	Clapisson	7 août —	Ponchard
Les Dragons de Villars	Maillart	19 sept. —	TL Girardot (Scott) OC 1868 Ponchard (Lhérie)
Maître Pathelin	Bazin	12 déc. —	Couderc (Cabel)
Psyché	Thomas	26 janv. 1857	Sainte-Foy (Chapron)
La Clef des champs	Deffès	20 mai —	Couderc, Jourdan
Les Dames Capitaines	Reber	3 juin —	Barbot (Couderc, Sainte-Foy)
Le Mariage extravagant	Gautier	20 juin —	Ponchard
Le Roi Don Pèdre	Poise	30 sept. —	Ricquier (Jourdan)
Le Carnaval de Venise	Thomas	9 déc. —	Ricquier t léger (Backers 2 ^d t)
Le Médecin malgré lui	Gounod	15 janv. 1858	TL Fromant (Girardot) OC 1872 ?
Les Désespérés	Bazin	26 janv. —	Sainte-Foy, Berthelier
Quentin Durward	Gevaert	25 mars —	Couderc, Jourdan (Beckers, Cabel)
Les Chaises à porteur	Massé	28 avril —	Couderc, Ponchard
Les Fourberies de Marinette	Creste	2 juin —	Berthelier
Chapelle et Bachaumont	Cressonnois	18 juin —	Berthelier, Sainte-Foy
La Bacchante	Gautier	4 nov. —	Mocker, Jourdan, Sainte-Foy
Les Trois Nicolas	Clapisson	16 déc. —	Montaubry 1 ^{er} t, Couderc, Berthelier trial
Le Pardon de Ploërmel	Meyerbeer	4 avril 1859	Sainte-Foy (Warot)
Le Diable au Moulin	Gevaert	13 avril —	Ponchard, Mocker
Le Rosier	Potier	10 août —	Ponchard
Le Voyage autour de ma chambre	Grisar	12 août —	Couderc, Berthelier
La Pagode	Fauconier	26 sept. —	Jourdan
Mam'zelle Pénélope	Lajarte	3 nov. —	TL Girardot
Yvonne	Limnander	29 nov. —	<i>Jourdan</i>
Don Gregorio	Gabrielli	17 déc. —	Couderc, Crosti, Warot
Ma Tante dort	Caspers	21 janv. 1860	TL Legrand OC 1862 Ponchard
Le Roman d'Elvire	Thomas	4 févr. —	Montaubry 1 ^{er} t léger
Philémon et Baucis	Gounod	18 févr. —	TL Froment OC 1876 Nicot

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentat°	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
Le Château-Trompette	Gevaert	23 avril —	Ponchard t léger, Mockler philippe moreau-sainti, Sainte-Foy bar chollet, Berthelier 1 ^{er} trial
Rita	Donizetti	7 mai —	Warot
L'Habit de Mylord	Lagarde	16 mai —	Ponchard (Holtzem)
La Colombe	Gounod	3 août —	BADE Roger O-C Capoul
Le Docteur Mirobolan	Gautier	28 août —	Couderc, Berthelier, Warot
L'Eventail	Boulanger	4 déc. —	Crosti, Ponchard
Barkouf	Offenbach	24 déc. —	Sainte-Foy, Berthelier
La Circassienne	Auber	2 févr.1861	Montaubry, Couderc
Le Jardinier galant	Poise	4 mars —	Crosti, Ponchard
Maître Claude	Cohen	18 mars —	Gourdin, Berthelier
La Statue	Reyer	11 avril —	TL Monjauze, (Girardot Trial ou 2 ^e t, Martin 2 ^e Trial) OC 1878 en drame lyrique avec Talazac
Royal-Cravate	Massa	12 avril —	Prilleux (Sainte-Foy)
Salvator Rosa	Duprato	30 avril —	Crosti, Warot
Au travers du Mur	Poniatowski	9 mai —	Legrand 2 ^d t
Silvio-Silvia	d'Estribaud	15 mai —	Sainte-Foy
La Beauté du Diable	Alary	18 mai —	Warot
Marianne	Ritter	17 juin —	Berthelier t comique
Le Café du Roi	Deffès	16 nov. —	Ø
Les Recruteurs	Lefébure- Wély	13 déc. —	Capoul (Sainte-Foy, Berthelier)
Jocrisse	Gautier	10 janv. 1862	Sainte-Foy (Ponchard)
Le Joaillier de Saint- James	Grisar	17 févr. —	Montaubry (Couderc t comique, Sainte-Foy Trial)
Lalla-Roukh	David	12 mai —	Montaubry
Le Cabaret des amours	Pascal	12 nov. —	Couderc
L'Illustre Gaspard	Prévost	11 févr.1863	Couderc
La Déesse et le Berger	Duprato	21 févr. —	Capoul
Bataille d'Amour	Vaucorbeil	13 avril —	Montaubry (Sainte-Foy)
Les Bourguignonnes	Deffès	16 juillet —	Ponchard
La Fiancée du Roi de Garbe	Auber	11 janv. 1864	Achard (Sainte-Foy)
Lara	Maillart	21 mars —	Montaubry (Trillet, Lejeune)
Sylvie	Guiraud	11 mai —	Ponchard (Sainte-Foy)
Les Absents	Poise	26 oct. —	Capoul (Sainte-Foy)
Le Trésor de Pierrot	Gautier	5 nov. —	Montaubry (Potel)
Le Capitaine Henriot	Gevaert	29 déc. —	Achard (Ponchard)
La Saphir	David	8 mars 1865	Montaubry
Le Voyage en Chine	Bazin	9 déc. —	Montaubry (Couderc, Sainte-Foy, Ponchard)
Fior d'Aliza	Massé	5 févr.1866	Achard (Leroy)
Zilda	Flotow	28 mai —	Sainte-Foy
José Maria	Cohen	16 juillet —	Montaubry (Ponchard)

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Compositeur	Date de 1 ^{re} représentat°	Ténor principal (autres ténors de la distribution)
Mignon	Thomas	17 nov. —	Achard (Couderc 2 ^e t, Voisy jeune trial)
Le Fils du Brigadier	Massé	25 févr.1867	Montaubry (Leroy, Sainte-Foy)
La Grand' Tante	Massenet	3 avril —	Capoul
Roméo et Juliette	Gounod	27 avril —	TL Michot (Puget, Laurent) OC 1873 Duchesne (Bach) O 1888 Reszke (Muratet, Téqui)
Robinson Crusoé	Offenbach	23 nov. —	Montaubry t léger (Ponchard, Sainte- Foy trial)
Le Premier Jour de bonheur	Auber	15 févr.1868	Capoul (Sainte-Foy)
Mademoiselle Sylvia	David	17 avril —	Leroy
La Pénitente	Grandval	13 mai —	Leroy (Potel t bouffe)
Le Corricolo	Poise	28 nov. —	Sainte-Foy, Laurent
Vert-Vert	Offenbach	10 mars 1869	Capoul 1 ^{er} t léger (Sainte-Foy trial, Ponchard 2 ^e t, Potel 2 ^e t, Leroy 2 ^e t)
La Fontaine de Berny	Nibelle	2 juin —	Couderc (Ponchard, Potel)
La Petite Fadette	Semet	11 sept. —	Barré (Potel)
Rêve d'Amour	Auber	20 déc. —	Capoul (Sainte-Foy)
La Cruche cassée	Pessard	21 févr.1870	Leroy (Liguel)
L'Ours et le Pacha	Bazin	id.	Couderc (Potel, Ponchard)
Déa	Cohen	30 avril —	Leroy, Barré
L'Ombre	Flotow	7 juillet —	Monjauze
Le Kobold	Guiraud	26 juillet —	Leroy

Annexe 3c – Les Ténors créant des rôles au Théâtre-Lyrique 1851-1869

Tableau réalisé d'après la presse et les distributions placées en tête des éditions en piano-chant ou des conducteurs d'orchestre. Les cases vides Ø correspondent aux ouvrages dans lesquels ne figure aucun rôle de ténor. Le caractère ? indique l'absence d'information positive. On a complété certaines entrées à l'aide du *Dictionnaire lyrique* de Félix Clément et Pierre Larousse (Paris : Administration du GDU, 1873). Ont également été consultés ponctuellement : Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-lyrique*, Paris : Lecuir, 1877 ; Paul Scudo, *La Musique en l'année 1862*, Paris : Hetzel, 1863 ; Paul de Toyon, *La Musique en 1865*, Paris : Vresse, 1866 ; Thomas Joseph Walsh, *Second Empire Opera*, London : Calder, 1981.

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Date de 1 ^{re} représentation	Compositeur	Ténors de la distribution
Mosquita la sorcière	27 sept. 1851	Boisselot	Michel (Menjaud)
Murdock le bandit	23 oct. —	Gautier	Dulaurens
Joanita	19 nov. —	Duprez	Duprat fort t (Poultier t léger)
La Perle du Brésil	22 nov. —	David	Soyer
La Butte des Moulins	6 janv. 1852	Boieldieu	Neveu
Le Mariage en l'air	26 janv. —	Déjazet	Biéval
La Poupée de Nuremberg	21 févr. —	Adam	Menjaud
Les Fiançailles des roses	id.	Villeblanche	?
Si j'étais Roi!	4 sept. —	Adam	Tallon ou Carré, Menjaud (Horace Menjaud, fils)
Flore et Zéphire	2 oct. —	Gautier	Leroy
Choisy-le-Roi	14 oct. —	Gautier	Stéphan
La Ferme de Kilmoor	27 oct. —	Varney	Neveu
Guillery le trompette	8 déc. —	Sarmiento	Carré
Tabarin	22 déc. —	Bousquet	Laurent
Le Sourd	2 févr. —	Adam	Ricquier Laruelle, Sainte-Foy t comique Trial
Les Amours du Diable	11 mars —	Grisar	Tallon, Leroy, Neveu
Le Roi des halles	11 avril —	Adam	Chollet
Le Colin-Maillard	28 avril —	Hignard	Sujol (Neveu t comique, Lourdel, Menjaud)
L'Organiste dans l'embarras	17 mai —	Wekerlin	Grignon, Carré
La Moissonneuse	3 sept. —	Vogel	Menjaud, Laurent, Tallon

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Date de 1 ^{re} représentation	Compositeur	Ténors de la distribution
La Princesse de Trébizonde	4 sept. —	Gautier	?
Bonsoir Voisin	20 sept. —	Poise	Ø
Le Bijou perdu	6 oct. —	Adam	Sujol t léger (Menjaud t comique, Leroy Laruette)
Le Danseur du Roi	22 oct. —	Gautier	?
Georgette ou le moulin de Fontenay	28 nov. —	Gevaert	Sujol t léger, Leroy t comique Trial,
Elisabeth ou la fille de l'exilé	31 déc. —	Donizetti	Tallon, Laurent , Colson
Les Étoiles	6 févr. 1854	Pilati	Leroy, Menjaud
La Fille invisible	24 févr. —	Boieldieu	Tallon t léger, Menjaud (Ste Foy ^{1^{er}} comique)
La Promise	16 mars —	Clapisson	Colson
Une Rencontre dans le Danube	16 avril —	Henrion	Colson, Leroy
Maître Wolfram	20 mai —	Reyer	Frantz
Le Billet de Marguerite	7 oct. —	Gevaert	Achard, Colson t comique
Schaabaham II	31 oct. —	Gautier	Allais Mocker, Leroy Ste Foy
Le Roman de la rose	29 nov. —	Pascal	Bataille
Le Muletier de Tolède	16 déc. 1854	Adam	Sujol , Legrand t comique
A Clichy	24 déc. —	Adam	Stéphan
Dans les vignes	31 déc. —	Clapisson	Colson
Les Charmeurs	7 mars 1855	Poise	Achard
Lisette	10 avril —	Ortolan	Colson, Legrand
Jaguarita	14 mai —	Halévy	Monjauze, Colson
Les Compagnons de la Marjolaine	6 juin —	Hignard	Achard
L'Inconsolable	13 juin —	Halévy	Legrand, Leroy
Une Nuit à Séville	14 sept. —	Barbier	Girardot, Legrand t comique, Allais t comique
Les Lavandières de Santarem	25 oct. —	Gevaert	Dulaurens 1 ^{er} t, Legrand 2 ^e t
Rose et Narcisse	21 nov. —	Barbier	Legrand
Le Secret de l'oncle Vincent	24 nov. —	Lajarte	Ø
L'Habit de noce	29 déc. —	Cuzent	Achard, Girardot
Falstaff	18 janv. 1856	Adam	Legrand, Leroy
La Fanchonette	1 mars —	Clapisson	Monjauze t léger, Girardot Trial, Legrand
Mam'zelle Geneviève	22 mars —	Adam	Ø
Le Chapeau du Roi	16 avril —	Caspers	Achard
Les Dragons de Villars	19 sept. —	Maillart	Girardot

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Date de 1 ^{re} représentation	Compositeur	Ténors de la distribution
La Reine Topaze	27 déc. —	Massé	Monjauze, Fromant, Legrand, Beaucé
Les Nuits d'Espagne	26 mai 1857	Semet	Girardot, Fromant
Les Commères	10 juin —	Montuoro	Fromant
Le Duel du Commandeur	id.	Lajarte	Beaucé
Maître Griffard	3 oct. —	Delibes	Leroy, Fromant
Margot	5 nov. —	Clapisson	Monjauze
La Demoiselle d'honneur	30 déc. —	Semet	Monjauze
Le Médecin malgré lui	15 janv. 1858	Gounod	Fromant, Girardot, Leroy Trial
Don Almanzor	16 avril —	Vilbac	Ø
L'Agneau de Chloé	9 juin —	Montaubry	Ø
La Harpe d'or	8 sept. —	Godefroy	Michot
Broskowano	29 sept. —	Deffès	Fromant, Girardot
Astaroth	12 févr. 1859	Debillemont	Delaunay
La Fée Carabosse	28 févr. —	Massé	Michot
Faust	19 mars —	Gounod	Barbot
Les Petits Violons du Roi	30 sept. —	Deffès	?
Mam'zelle Pénélope	3 nov. —	Lajarte	Girardot, Potel
Ma Tante dort	21 janv. 1860	Caspers	Ø
Philémon et Baucis	18 févr. —	Gounod	Fromant, Bataille
Gil Blas	24 mars —	Semet	Girardot, Legrand t léger, Potel, Lesage Laruette
Les Valets de Gascogne	2 juin —	Dufrêne	Girardot, Potel
Maître Palma	17 juin —	Rivay	Legrand
L'Auberge des Ardennes	1 sept. —	Hignard	Girardot
Crispin rival de son maître	id.	Sellenick	Fromant
Les Pêcheurs de Catane	17 déc. —	Maillart	Girardot, Peschard
La Madone	16 janv. 1861	Lacombe	Legrand
Madame Grégoire	8 févr. —	Clapisson	Ø
Les Deux Cadis	8 mars —	Ymbert	Girardot
La Statue	11 avril —	Reyer	Monjauze (Girardot Trial ou 2 ^e t, Martin 2 ^e Trial)
Au travers du mur	8 mai —	Poniatowski	Legrand (2 ^d t)
Le Buisson vert	15 mai —	Gastinel	Legrand
Le Neveu de Gulliver	22 oct. —	Lajarte	Surmont ?
Le Café du Roi	16 nov. —	Deffès	Ø
La Nuit aux gondoles	19 nov. —	Pascal	?

Titre 2 ou 3 actes titre 1 acte	Date de 1 ^{re} représentation	Compositeur	Ténors de la distribution
La Tyrolienne	6 déc. —	Leblicq	Girardot
La Tête enchantée	13 déc. —	Paillard	LYON ? OC Legrand
La Chatte merveilleuse	18 mars 1862	Grisar	Monjauze
L'Oncle Traub	11 avril —	Delavault	Verdellet
La Fille d'Egypte	23 avril —	Beer	Peschard
La Fleur du Val-Suzon	25 avril —	Douay	Legrand
Le Pays de Cocagne	24 mai —	Thys	?
Sous les charmillles	28 mai —	Dautresme	Peschard
L'Ondine	7 janv. 1863	Semet	Battaille
Les Fiancés de Rosa	1 mai —	Grandval	Legrand
Le Jardinier et son Seigneur	id.	Delibes	Legrand
Les Pêcheurs de perles	30 sept. —	Bizet	Morini
Les Troyens	4 nov. —	Berlioz	Monjauze (De Quercy, Cabel)
Mireille	19 mars 1864	Gounod	Morini
L'Alcade	9 sept. —	Uzepy	Gerpré
Bégalements d'amour	8 déc. —	Grisar	Fromant
Le Cousin Babylas	id.	Caspers	Fromant, Gerpré
L'Aventurier	26 janv. 1865	Poniatowski	Monjauze,
Les Mémoires de Fanchette	22 mars —	Gabrielli	Fromant, Mortier
Le Mariage de don Lope	29 mars —	Hartog	Gerpré, Legrand
Le Roi Candaule	9 juin —	Diaz	Puget
Le Roi des Mines	22 sept. —	Cherouvrier	Puget
Le Rêve	13 oct. —	Savary	Fromant
La Fiancée d'Abydos	30 déc. —	Barthe	Monjauze
Les Dragées de Suzette	13 juin 1866	Salomon	Fromant
Le Sorcier	id.	Marcelli	Fromant
Déborah	14 janv. 1867	Devin-Duvivier	Puget, Laurent
Sardanapale	8 févr. —	Joncières	Monjauze, Cazaux, Laurent, Legrand
Roméo et Juliette	27 avril —	Gounod	Michot (Cazaux, Laurent)
Les Bluets	23 oct. —	Cohen	Bosquin, Legrand, Neveu
Cardillac	11 déc. —	Dautresme	Bosquin
La Jolie Fille de Perth	26 déc. —	Bizet	Massy
En prison	5 mars 1869	Guiraud	Verdellet, Legrand
Don Quichotte	10 mai —	Boulanger	Ø
Le Dernier Jour de Pompei	21 sept. —	Joncières	Massy (Jalama, Brisson)

Annexe 4a – Marcel Proust, « Éloge de la mauvaise musique », *Les Plaisirs et les jours*, Paris : Gallimard, 1924, p. 229-231.

Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas. Comme on la joue, on la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes. Qu'elle vous soit par là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, de nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidents élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses. Que de « bagues d'or », de « ah ! reste longtemps endormie », dont les feuillets sont tournés chaque soir en tremblant par des mains justement célèbres, trempés par les plus beaux yeux du monde de larmes dont le maître le plus pur envierait le mélancolique et voluptueux tribut, – confidentes, //230// ingénieuses et inspirées qui ennoblissent le chagrin et exaltent le rêve, et, en échange du secret ardent qu'on leur confie, donnent l'enivrante illusion de la beauté. Le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse, comme ils ont les mêmes facteurs, porteurs du deuil qui les frappe ou du bonheur qui les comble, ont les mêmes invisibles messagers d'amour, les mêmes confesseurs bien-aimés. Ce sont les mauvais musiciens. Telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien éduquée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de milliers de vies, dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation toujours prête, toujours entrouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal. Tels arpèges, telle « rentrée » ont fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux ou d'un rêveur les harmonies du paradis ou la voix même de la bien-aimée. Un cahier de mauvaises romances, usé pour avoir trop servi, doit nous toucher comme un cimetière ou comme un village. Qu'importe que les maisons n'aient pas de style, que les tombes disparaissent sous les inscriptions et les ornements de mauvais goût. De cette poussière peut s'envoler, devant une imagination assez sympathique et respectueuse pour taire un moment ses dédains esthétiques, la nuée des âmes tenant au bec le rêve //231// encore vert qui leur faisait pressentir l'autre monde, et jouir ou pleurer dans celui-ci.

Annexe 4b – Franz Grast, *Le Chanteur de société*, in *Le Ménestrel*, 18 août 1839, p. 2-3.

LE CHANTEUR DE SOCIÉTÉ.

Plaisanterie Musicale.

All.^o moderato.
L' amateur.

Chan - tez, Monsieur, point de pa - res - se, De pré - tex - tes sans vé - ri -

te: Car tan - dis que chacun vous pres - se, D'au - tres que vous au - raient chan -

- té, d'au - tres que vous au - raient chan - té d'au - tres que vous au - raient chan - té.

cres - cen - do.

Le chanteur avec fatuité.

Oh! non vrai - ment je vous en pri - e, Au - jour - d'hui mon tim - bre gron - dant D'ua - ne chante -

Le Ménestrel me vivienne 2 bis.

6^e Année N^o 28.

- rel - le qui cri - e, Produi - rait le son dis - cor - dant, produirait le son dis - cor -

dant. La cor - de manque à ma gui - ta - re Pour ma ro - mance en - mi BE -

- sol; Ma voix est criarde et bar - ba - re A pei - ne si j'atteins le sol... -Chan -

2
En écoutant mon chant comique
Je vois déjà votre air moqueur;
D'ailleurs je n'ai pas ma musique.
Et ne puis apprendre par cœur;
A jeun je ne saurais produire,
Qu'un son lourd et peu ménagé;
Comme aussi je ne puis rien dire.
Quand je me trouve avoir mangé.
Chantez. &

4
Vous le voulez; c'est à votre ordre
Que je me rends avec douleur;
Car votre critique va mordre.
Mon chant sans grâce et sans couleur.
Allons, c'en est fait, je commence:
Mais je vous demande pourtant,
Avant d'entonner ma romance,
De tousser un petit instant.
Chantez, monsieur, point de paresse,
De prétextes sans vérité,
Car tandis que chacun vous presse,
D'autres que vous auraient chanté.

3
Ah! Grand Dieu! j'oubliais mon rhume
Mon gosier s'en trouve affecté.
Hier au soir, contre ma coutume,
Je pris l'air vif après mon thé.
Voyez je tousse et puis à peine
M'enoncer sans parler du né;
Je souffre à r'avoir mon haleine
Et je suis tout époumonné.
Chantez. &

5
Vous applaudissez ma romance....
Je vais vous chanter un rondau,
Puis la cantade de CLEMENCE
Dont Rossini m'a fait cadeau;
Je vous dirai l'air de Domange
Pour lequel il faut un tenor;
Je puis si cela vous arrange
Chanter tout seul un Quatuor!...
—Cessez, monsieur, on vous en prie;
Pour votre voix ayez des soins.
Mettez fin à cette furie
Chantez plus vite, et chantez moins.

6^e Année N. 38.

Annexe 4c – Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 3^e édition revue et corrigée, Paris : Lévy, 1849 [1^{re} édition Paulin, 1842], p. 189-192

Dans l'une des premières soirées où nous parûmes, je ne pus m'empêcher de remarquer un cavalier, pourvu d'un collier de barbe resplendissant et de petites moustaches noires du meilleur effet. Quand il entra dans l'assemblée, un air d'épanouissement anima tous les visages, un sourire courut sur toutes les lèvres. Les dames les plus considérables, les beautés en vogue se levèrent pour aller vers lui, et firent assaut d'empressement. C'était à qui en obtiendrait un mot, un regard, un geste. L'objet de tant de prévenance ne s'en montrait pas moins réservé, et s'avancait vers le piano, pour y déposer un rouleau qu'il tenait à la main.

« Voilà, me disais-je, quelque prince du sang, quelque ambassadeur. »

Curieux de vérifier ma conjecture, je me penchais vers un voisin, et le priais de me fixer sur la position sociale de cet heureux mortel.

« Ça, me répondit-il, c'est le célèbre Triffolato, l'empereur de la romance plaintive. Vous allez l'entendre chanter du Schuber[t] et du Concone. Il y met un sentiment dont toutes ces dames sont folles. »

En effet, l'artiste poussa au piano une sorte d'esclave qui lui servait d'accompagnateur, appuya sa main sur le bois de l'instrument, se composa un maintien rêveur et mélancolique, enveloppa d'un regard conquérant les dames qui ornaient le salon, puis, sur un mode suave, il chanta :

*Plaisir d'amour avait charmé ma vie,
Tourment d'amour va bientôt la finir.*¹

Le silence le plus profond régnait dans l'assemblée ; le babil était généralement suspendu. Aussi le chanteur semblait-il triompher. Chaque note sortait avec une grande sûreté d'intonation ; la voix était parfaitement posée. Des acclamations, des extases, des larmes saluaient l'artiste, qui n'en paraissait ni plus ému, ni plus fier. Quand il eut exécuté

¹ Il s'agit de la *Romance du Chevrier dans Célestine* (1784) de Martini, sur un texte tiré d'une nouvelle de Florian. Souvent chantée par Mme Iweins-d'Hennin, cette romance l'a aussi été par Jules Lefort, qui est peut-être la cible de la caricature.

trois ou quatre romances, il rassembla sa musique éparse, fit deux révérences, et se déroba à l'enthousiasme universel.

« Bravo ! Triffolato, criait-on de toutes parts, bravo !

- Quel talent modeste ! dis-je à mon voisin.
- C'est qu'il est attendu à dix heures chez la duchesse de Mirasol. Il a gagné cent écus ici, il va en gagner autant ailleurs. En pressant un peu le mouvement, il peut faire quatre salons par soirée. Total, douze cents francs.
- Peste ! dis-je, voilà des roulades hors de prix »

À peine avais-je achevé ces mots, qu'une seconde entrée attira l'attention de la compagnie. C'était encore un cavalier fort agréable, joli brun comme l'autre, moustaches noires comme l'autre, un cahier sous le bras comme l'autre. Le même mouvement se produisit parmi les élégantes, et le nouveau venu ne se montra ni moins froid, ni moins majestueux que son devancier.

« Pour le coup, dis-je à mon voisin, voici au moins un duc et pair.

- Ça, répliqua mon voisin, c'est l'illustre Muscardini, le prince de la romance bouffonne. Vous avez entendu tantôt Jean qui pleure, vous allez entendre Jean qui rit. Celui-ci possède un temps de hoquet qui précipite parfois ces dames dans une hilarité compromettante. »

Muscardini s'approcha gravement du piano, préluda par les même poses, les mêmes roulements d'yeux que Triffolato, puis, au dernier accord de la ritournelle, il décomposa son visage le plus habilement du monde, et partit :

Nos avons t-y ri ! nos avons-t-y bu !²

et caetera. C'était une chanson normande : l'accent, l'intention, rien n'y manquait, on eût dit un herbager des environs de Falaise. Le succès fut prodigieux ; mais le chanteur ne s'arrêta pas en si bon chemin, il prodigua les romances burlesques, et alla jusqu'à la ventriloquie. La gaieté était au comble, quand tout à coup Muscardini disparut : il avait épuisé son répertoire.

« Encore cent écus de gagnés, me dit mon malicieux voisin ; il a assez de nos applaudissement, il va chercher des *bis* ailleurs.

- Quel précieux talent ! pensais-je ; parlez-moi de montrer le blanc des yeux en chantant et de cultiver la chanson comique : voilà des positions sociales ! »

Je m'imaginais en être quitte pour une fois. Hélas ! je connaissais peu les chanteurs de salon. Quelque part que nous missions les pieds, nous étions sûrs de voir paraître le célèbre

² Authentique chansonnette de Bérat (voir *Le Ménestrel* du 29 décembre 1844, p. 2).

Triffolato et l'illustre Muscardini. Triffolato exécutait son *Plaisir d'amour*, Muscardini son *Nos avons-t-y ri !* Partout je retrouvai les mêmes notes, les mêmes points d'orgue, les mêmes effets ou larmoyants ou bouffons. Triffolato se passait la même main dans les mêmes cheveux, montrait le blanc des mêmes yeux, prenait la même pose mélancolique sur le même bras. Muscardini reproduisait les mêmes contorsions, le même accent, les mêmes gestes accompagnés de la même ventriloquie. La leçon était si parfaitement apprise, que l'artiste se fût fait scrupule d'y changer un iota. Aussi, au bout d'un mois de ce régime, avais-je suffisamment du Muscardini et du Triffolato. Quand l'un commençait à rouler la prune, l'autre à composer son masque, je m'esquivais prudemment pour aller visiter le buffet ou tenter la diversion d'un whist à un louis la fiche.

Annexe 4c (suite) – « Chanteurs de salon – dessin de Daumier », *Le Monde illustré*, 1^{er} novembre 1862, p. 284.



« La foule est compacte dans les salons de Mme ***, on attend avec anxiété les deux célèbres chanteurs annoncés. Ils ont eux-mêmes choisi leur accompagnateur, qui frappe le clavier avec fureur et dévore des yeux la partition qui n'en peut mais.

Le ténor, un Werther à moustache, module sa plaintive romance en levant les yeux au ciel ; la basse, comme tout chancre qui connaît ses devoirs, beugle ses notes de *bombardon*. Les admirateurs quand même des hôtes du lieu, se pâment d'admiration en criant : brava ! Les femmes minaudent en murmurant : *charmant* ! Les invités, qui n'ont pas dîné chez la maîtresse du lieu et qui trouvent le punch trop léger, les gâteaux trop secs et les danseuses trop mûres, étouffent un bâillement.

Les voisins de dessous, troublés dans leur premier sommeil, parlent d'avertir le commissariat de police, mais les virtuoses n'en continuent pas moins leur charivari.

Ils finissent, et Mme *** leur assure, au nom de tous les invités, qu'ils sont bienheureux d'avoir un si charmant talent ; modestes comme des chanteurs, ils répondent timidement qu'ils ont encore deux partitions dans l'anti-chambre, dans la poche de leur paletot. »

Annexe 4d – Répertoire de salon de Gustave Roger, reconstitué d'après *Le Carnet d'un ténor* (Paris : Ollendorff, 1880), le dépouillement du *Ménestrel* et les dédicaces.

Romances

- Antoine Marmontel, *Ma Provence*, in *Le Ménestrel*, 5 mai 1839 (dédicace)
 Friedrich von Flotow, *Dormez, noble dame*, (voir *Le Ménestrel*, 2 février 1840)
 Joseph Vimeux, *Je t'aime à genoux*, in *Le Ménestrel*, 23 février 1840 (dédicace)
 Louis Clapisson, *S'il faut douter de toi*, in *Le Ménestrel*, 16 juin 1839
 (voir *Le Ménestrel*, 5 janvier 1840)
 Louis Clapisson, *C'est une coquette*, Paris : Meissonier, 1840
 (voir *Le Ménestrel*, 5 janvier 1840)
 Hyppolite Monpou, *Gastibelza*, Paris : Meissonier, 1841 (voir *Le Ménestrel*, 7 février 1841)
 Auguste Morel, *Le Retour*, Paris : Catelin, 1841 (voir *Le Ménestrel*, 11 avril 1841)
 François Masini, *Je l'aimais déjà*, in *Le Ménestrel*, 25 avril 1841 (dédicace)
 Loïsa Puget, *L'Enfant aux colombes*, in *Le Ménestrel*, 11 juillet 1841 (dédicace)
 Loïsa Puget, *Le Fou d'amour*, Paris : Escudier, 1842 (voir *Le Ménestrel*, 9 octobre 1842)
 Gilbert Duprez, *La Reine du Tournoi*, Paris : Bernard-Latte, 1843
 (voir *Le Ménestrel*, 30 avril 1843)
 Gustave Roger, *La Fiancée du timbalier*, inédite ? (voir *Le Ménestrel*, 8 octobre 1843)
 Gustave Roger, *Inès et Péblo*, Paris : Heugel, 1843 (voir *Le Ménestrel*, 19 novembre 1843)
 Gilbert Duprez, *Le Bon Larron*, Paris : Meissonier, 1844 (dédicace)
 Pierre Chéret, *La Mère de l'Ecossais*, Paris : Heugel, 1844 (dédicace)
 Félicien David, *Les Hirondelles*, Paris : Grus, 1844 (voir *Le Ménestrel*, 26 janvier 1845)
 Félicien David, *Le Chybouk*, Paris : Bureau central de musique, 1845
 ou Tchybook ou Chibouk (voir *Le Ménestrel*, 26 janvier 1845)
 Étienne Arnaud, *Plus de larmes*, in *Album du Ménestrel* [1846] (voir *Carnet*, p. 20)
 Louis Clapisson, *Enfants n'y touchez pas*, Paris : Cendier, 1846 (voir *Carnet*, p. 33)
 Louis Clapisson, *Huit ans d'absence*, romance non identifiée, c1847 (voir *Carnet*, p. 33)
 Edmond Membreée, *L'Aumône*, Paris : Grus, 1847 (dédicace)
 Paul Henrion, *Dieu seul me la rendra !!!*, Paris : Colombier, 1847 (dédicace)
 Étienne Arnaud, *Un ange, au bord de mon chemin !*, Paris : Heugel, 1847
 (voir *Le Ménestrel*, 21 novembre 1847)
 Giacomo Meyerbeer, *Sur le balcon*, in *Quarante mélodies*, Paris : Brandus, 1849
 (voir *Carnet*, p. 216)
 Étienne Arnaud, *Brise-tout*, Paris : Heugel, in *Album E. Arnaud* 1850 (dédicace)
 Pauline Viardot, *Marie et Julie*, Paris : Brandus, in *Album Viardot* 1850 (dédicace)
 Edmond Membreée, *Hymne à l'amour*, Paris : Heugel, 1851 (dédicace)
 Gustave Nadaud, *Les Dieux*, Paris : Viellot, 1852 (dédicace)
 Edmond Membreée, *Chansons d'amour !*, Paris : Heugel, 1853 (dédicace)
 Paul Henrion, *Sous un balcon*, Paris : Colombier, in *Album Henrion* 1853 (dédicace)

Giacomo Meyerbeer, *Le Chant du berger*, Paris : Brandus, 1857 (dédicace)
 Giacomo Meyerbeer, *Près de toi*, Paris : Brandus, 1857 (?)
 Auguste-Emmanuel Vaucorbeil, *Ervanec-le-rimeur, Ballade serbe et Simple chanson*
 in *Mélodies*, Paris : Heugel, 1860 (voir *Le Ménestrel*, 1^{er} avril 1860, p. 144)
 Ferdinand Gumbert, *Oiseaux légers*, Gustave Roger trad., Paris : Heugel, 1865
 (voir *Le Ménestrel*, 2 avril 1865, p. 143-144)
 Gustave Roger, *Le Vin de Brie*, Paris : Cartereau, 1865
 Gustave Roger, *France !*, Paris : L'auteur, c1871

Scènes lyriques

Franz Schubert, *Erlkönig*, Vienne : Cappi & Diabelli, 1821 (voir *Carnet*, p. 323) ³
 Louis Niedermeyer, *Le Lac*, Paris : Pacini, b1823 (voir *Carnet*, p. 269)
 Edmond Membrée, *L'Ondine et le pêcheur*, Paris : Troupenas, 1846
 Edmond Membrée, *Page, écuyer, capitaine !*, Paris : Heugel, 1849
 Gilbert Duprez, *Trois Ténors sérieux*, Paris : Brandus, 1853
 (voir *Le Ménestrel*, 22 août 1852)

Extraits d'œuvres scéniques

Jacques Offenbach, *Chanson de Fortunio* in *Les Voix mystérieuses*, Paris : Heugel, 1853 ⁴
 (voir *Carnet*, p. 286)
 William Balfe, "Then you'll remember me. Ballad"
 in *The Bohemian Girl*, Londres : Chappell, 1843 (voir *Carnet*, p. 144)

³ Meyerbeer indique également dans son journal intime en date du vendredi 22 mars 1861 : « Étudié *Erlkönig* avec Roger pour ce soir. » (Robert Letellier éd., *The Diaries of Giacomo Meyerbeer, Volume 4 : The last years, 1857-1864*, Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 203, notre traduction). Voir aussi Anton Fels, « Correspondance », *Le Ménestrel*, 31 décembre 1865, p. 35.

⁴ La *Chanson de Fortunio* a peut-être été écrite bien avant 1853, à l'occasion des représentations de la pièce de Musset à la Comédie-Française (voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2000, p. 113).

Bibliographie

Avertissement

Dans les notes, on a fait référence aux lieux de conservation suivants par leur sigle RISM :

➤ Paris

Bibliothèque de l'Arsenal (Pa) ; Archives Nationales (Pan) ; Archives de Paris (Pap) ; Bibliothèque historique de la Ville de Paris (Pbh) ; Bibliothèque du Conservatoire transférée à la Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Pc) ; Gustav Mahler, Bibliothèque musicale (Pgm) ; Bibliothèque de l'Institut de France (Pi) ; Médiathèque Hector-Berlioz (Pmhb) ; Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Pn) ; Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Po) ; Bibliothèque nationale de France, Département de l'audiovisuel, anciennement Phonothèque Nationale, Bibliothèque et Musée (Pphon) ; Bibliothèque Michelet transférée sur le site Clignancourt (Pim) ; Bibliothèque Sainte-Geneviève (Psg)

➤ Genève

Bibliothèque du Conservatoire (CH-Gc) ; Bibliothèque musicale (CH-Gmu)

➤ Lyon

Médiathèque Nadia-Boulanger (F-LYc) ; Bibliothèque du CNR (F-LYcnr)

➤ Rouen

Bibliothèque municipale, site Villon (F-R)

➤ Autres

Harvard University, Houghton Library (US-CAh) ; Western University Canada, Music Library (CDN-Lu)

Cadre de classement

A. SOURCES

1. Archives, documents manuscrits

1.1 Archives Nationales ; 1.2 Archives du Conservatoire ; 1.3 Archives de Paris (en ligne) ; 1.4 Bibliothèque de l'Institut de France ; 1.5 BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra ; 1.6 BnF, département de la Musique ; 1.7 BnF, département des Arts du spectacle ; 1.8 BnF, département des Manuscrits occidentaux ; 1.9 Médiathèque Hector-Berlioz (Paris) ; 1.10 Bibliothèque Historique de la Ville de Paris ; 1.11 The Music Library, University of Western Ontario

2. Partitions musicales dans les fonds musicaux patrimoniaux d'usage

2.1 Bibliothèque Michelet transférée sur le site Clignancourt (Paris) ; 2.2 Bibliothèque musicale François-Lang (Asnières/Oise) ; 2.3 Bibliothèque Villon (Rouen) ; 2.4 Bibliothèque du CRD (Montbéliard) ; 2.5 Médiathèque Nadia Boulanger (Lyon) ; 2.6 Bibliothèque de la Haute École de Musique de Genève ; 2.7 Bibliothèque Musicale de Genève ; 2.8 Houghton Library, Harvard University (Cambridge, MA) ; 2.9 Médiathèque Hector-Berlioz (Paris) ; 2.10 Bibliothèque-Musée de l'Opéra

3. Méthodes de chant et exercices vocaux publiés

4. Œuvres littéraires de fiction

5. Autres ouvrages imprimés (dont mémoires et traités)

6. Phonogrammes

7. Périodiques ayant donné lieu à des dépouillements systématiques

B. ÉTUDES

1. Livres et articles, travaux universitaires inédits

2. Sites internet

A. SOURCES

1. Archives, documents manuscrits

1.1 Paris, Archives Nationales

- >Archives de l'Opéra (série AJ/13)
- >Archives du Conservatoire (série AJ/37)
- >Archives de l'administration des Beaux-Arts (série F/21)
- >Archives de la Grande chancellerie de la Légion d'honneur (série LH)
- >Minutier central

Compte tenu de la difficulté à se repérer dans ces fonds d'archives malgré l'existence d'inventaires, à cause du contenu souvent hétéroclite des boîtes, nous avons choisi de présenter cette section de la bibliographie non pas par série, comme c'est l'usage, mais par sujet, ou institutions, classés par ordre alphabétique : Conservatoire, École royale de chant (Choron), École spéciale de chant (Duprez), Théâtre-Lyrique. Nous décrivons succinctement les informations extraites pour chaque carton.

Conservatoire

AJ/37/65 (1A)	Successions de professeurs (candidats retenus, listes transmises au ministre)
AJ/37/66-72	Dossiers administratifs des professeurs (carrières)
AJ/37/76	Affaire des leçons particulières
AJ/37/14* (2)	Envois aux succursales
AJ/37/153*-154*	Tableaux des classes (1842-1853)
AJ/37/196 (3)	Conditions d'admission
AJ/37/325*	Inscriptions aux épreuves d'entrée, recommandations, décisions finales (1841-1850)
F/21/1290	Entrées et sorties d'élèves (« mutations ») justifiées au ministère (1842-1856)
AJ/37/241 (1-2)	Règlements des concours
AJ/37/194* (1-2)	Comptes rendus des séances du comité d'enseignement (1843-1858)
AJ/37/209	Notes de séances d'Auber (1842-1845)
AJ/37/226* (3)	Notes de séances de Banderali (1839-1841) puis Panseron (1841-1843)
AJ/37/261*-275*	Rapports des professeurs sur leurs élèves avant les épreuves (1842-1858)
F/21/1289	Pensions
F/21/1153	École lyrique
F/21/1294	Appointement de Mme Damoreau comme professeur
F/21/3966 (2)	Plans des bâtiments faubourg Poissonnière
F/21/1284	Organisation, nouvelles classes, procès-verbaux du comité d'enseignement

Théâtre-Lyrique

F/21/1123	Personnel
-----------	-----------

École royale de chant (Choron)

Série F 21 1329	Huit dossiers sur l'école de musique classique de Choron
Série AJ 37 84 (8)	Lettres de recommandations, attaques de Cherubini, état au décès de Choron
Série AJ 37 12 (2)	Présence dans les budgets annuels du Conservatoire de 1818 à 1822

École spéciale de chant (Duprez)

AJ/13/454	Invitation autographe et carton d'entrée adressés à Perrin pour les séances d'exercice à orchestre de l'année 1868-1869
AJ/13/452 (2)	Demande d'audience autographe sur papier à entête de l'école adressée à Perrin
AJ/13/499	Invitation autographe sur papier à entête de l'école et carton d'entrée adressés à Perrin pour les séances d'exercice à orchestre de l'année 1869-1870
AJ/13/193	Dossier d'artiste à l'Opéra ainsi que celui de sa femme
AJ/13/1137 (2) « Balanqué » et « Duprez »	Correspondance
AJ/13/210	Représentations à son bénéfice du 24/04/1841 et 14/12/1849
AJ/13/448	Demandes de places
AJ/13/499	Demande de souscription pour la partition du <i>Jugement Dernier</i> et invitation pour une exécution au Cirque de l'Impératrice le 7/04/1870 adressées à Perrin ; note sur les motifs de refuser la <i>Jeanne d'Arc</i> de Duprez
AJ/13/1169 (1)	Correspondance
LH/860/61	Dossier de légion d'honneur
Minutier central XI 1123	Minutes diverses
Minutier central XI 1514	Inventaire après décès daté du 30 septembre 1896
AJ/13/476 et 1007 A	Dossier d'artiste de sa fille à l'Opéra
AJ/13/449 II	Soirée au bénéfice de sa fille
AJ/13/1136 I	Contrats de sa fille

1.2 Paris, CNSMDP, Archives du Conservatoire

Registre des professeurs (non coté)

1.3 Paris, Archives de Paris (en ligne)

Acte de naissance de Gilbert Duprez (V4E 100 26, p. 17)

Acte de mariage de Gilbert Duprez (V3E M 346, p. 32)

Acte de décès de Gilbert Duprez (V3E N 818, p. 29)

Acte de décès de Paul Henrion (V4E 8884, p. 8)

1.4 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France

Discours prononcés aux funérailles d'Auber le 15 juillet 1871

1.5 Paris, BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra

Lettres autographes de Duprez, Faure, Roqueplan : L.a.s.

➤ Duprez

ARCH. TH. PARIS. ODÉON. 55 (3)	État d'émargement au théâtre de l'Odéon pour mai 1828
Dessin [Portr.]	Portrait-charge de Gilbert Duprez, dessin, s.l.n.d. [c.1838]
Dessin [Portr.]	<i>G. Duprez</i> , dessin au fusain, 1847
MUSEE 686	DURAN, Carolus, <i>Au maître G. Duprez, souvenir affectueux</i> , dessin au fusain avec rehauts de blancs sur papier brun, Bruxelles, 12 novembre 1871
Scènes-estampes, estampes-costumes	Iconographie complémentaire
Dossier d'artiste	Défauts de presse

➤ Théâtre-Lyrique

ARCH.TH.PARIS.TH.LYRIQUE 1	Arrêté du 6 novembre 1855 installant Pellerin directeur
ARCH.TH.PARIS.TH.LYRIQUE 12	Répertoire
ARCH.TH.PARIS.TH.LYRIQUE 13	Notes biographiques sur la troupe

➤ Opéra-Comique

OPÉRA.COMIQUE.ARCH.19 (50) Formules de contrats d'engagement, direction de Léon Carvalho
 OPÉRA.COMIQUE.ARCH.19 (51) travail du chant du 15 mai au 14 juin 1851

1.6 Paris, BnF, département de la Musique

Lettres autographes de Panzeron, Duprez, Choron, etc. (L.a.s.)
 Recueils factices de romances et airs séparés (tiroir « anonymes »)

1.7 Paris, BnF, département des Arts du spectacle

Défauts de presse concernant Gilbert Duprez : Ro 3062 p. 17-19, Ro 5085, Ro 5081
 Défauts de presse concernant Caroline Duprez : Ro 5075
 Correspondances manuscrites : Louis Ponchard (4°-MRO-234), Charles Ponchard (4°-MRO-235),
 Gustave Roger (4°-MRO-241), Gilbert Duprez (4°-MRO-180), Hervé (4°-MRO-304),
 Jean-Baptiste Faure (4°-MRO-184), Louis Delaquerrière (4°-MRO-173)
 Archives de l'Opéra-Comique : Fol-MRO-4, 4°-MRO-46, 4°-MRO-124, 4°-MRO-1 [à la restauration]
 Réunion en société des artistes de l'Opéra en 1870 : 4°-MRO-83

1.8 Paris, BnF, département des Manuscrits occidentaux

Correspondances manuscrites : Duprez (Naf 15066, Fol. 114-116 et Français, Fol. 635), Hervé (MN-977)

1.9 Paris, CNSMDP, Médiathèque Hector-Berlioz (Paris)

Fonds Jean-Pierre Gounod : correspondance manuscrite de Charles Gounod

1.10 Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

Fonds de l'Association des Régisseurs de Théâtres : nombreuses mises en scènes dont *Guillaume Tell* de Rossini G 6 (1-3) et *Le Guitarrero* d'Halévy G 16 (1-2)

1.11 London (Canada), University of Western Ontario, The Music Library,

The Delaquerrière Album, The Gustav Mahler – Alfred Rosé Room (consultation sur CD-rom)

2. Partitions musicales dans les fonds musicaux patrimoniaux d'usage

Les références des partitions citées et analysées dans le texte figurent dans les notes ; ces informations ne sont pas reportées ici. On trouvera les sources ayant fait l'objet d'un travail de présentation spécifique, telles les anthologies ou les éditions critiques, dans la section « études », au nom de l'éditeur scientifique.

2.1 Paris, Bibliothèque Michelet transférée sur le site Clignancourt

Partition avec coupures et annotations : *Le Guitarrero* (Res. F 7.110) utilisé pour les représentations de Lorient en 1842

2.2 Asnière/Oise, Bibliothèque musicale François-Lang

Fonds Édouard Rodrigues : partitions annotées (44 volumes factices foliotés et catalogués avec Emmanuelle Cordoliani sous la direction de Valérie de Wispelaere)

2.3 Rouen, Bibliothèque municipale Villon

Fonds du Théâtre des Arts : matériels et partitions avec coupures et annotations dont *Le Guitarrero* (Théâtre 247) utilisé pour la création rouennaise en 1841

2.4 Montbéliard, Bibliothèque du CRD

Fonds Félicité More-Pradher : méthodes, partitions annotées, iconographie

2.5 Lyon, Médiathèque Nadia-Boulanger

Fonds Nadia Boulanger : méthodes de chant et épreuves corrigées d'Ernest Boulanger

Prêt : partitions anciennes en piano-chant annotées au XIX^e siècle

2.6 Genève, Bibliothèque de la Haute École de Musique

Romances et partitions manuscrites annotées

Fonds Suzanne Danco

2.7 Genève, Bibliothèque Musicale

Tableaux de la troupe (GT 1.2. F/628)

2.8 Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library

Gilbert Duprez, *Jélotte ou Un passe-temps de duchesse*, Paris, 1853, ms. (M1500.D935 J4)

2.9 Paris, CNSMDP, Médiathèque Hector-Berlioz

Ancien dépôt des classes, dit « Fonds de la cave » : partitions annotées pour les exercices publics dont *La Pie voleuse* de Rossini (non catalogué n° 261), *La Marquise* d'Adam (Mc 67142), le *Comte Ory* (Mc 67200-1) et *Moïse* (Mc 67150) de Rossini, ou en vue d'examens comme *Cœdipe* de Sacchini (non catalogué n° 1240) et *Le Siège de Corinthe* de Rossini (Mc 67198)

Recueil du 2^e Prix d'harmonie & accompagnement de Joséphine Zolobodjean, 1851 (Rmb 671)

2.10 Paris, BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra

Duprez, rôles d'attributions certaines grâce à une mention sur une page ¹ :

Rôle de Fernand dans *La Favorite* : Mat 19 322 (10)

Rôle de Don Sébastien dans *Don Sébastien* : Mat 19 343 (6)

Rôle de Guido dans *Guido e Ginevra* : Mat 19 323 (10 & 11)

Rôle de Polyeucte dans *Les Martyrs* : Mat 19 331 (23)

Rôle de Cellini dans *Benvenuto* : Mat 19 325 (10-21)

Partie soliste lors du bal donné par la Garde Nationale à la Duchesse d'Orléans en 1837 (musique d'Adam) : Fonds des cantates politiques, n° 30

3. Méthodes de chant et exercices vocaux publiés

ANDRADE, Auguste, *Méthode de chant*, Paris : Ikemmer, 1868 [2^e édition 1822].

ARCHAINBAUD, Eugène, *L'École du chant pour toutes les voix*, Paris : Enoch, 1900.

AUDUBERT, Jules, *L'Art du chant*, Paris : Brandus, 1876.

BATAILLE, Charles, *De l'enseignement du chant*, Paris : Masson, 1863.

BEAUCHEMIN, Charles, *Méloprosodie française ou guide du chanteur*, Paris : L'Auteur, 1847.

¹ Pour certains opéras, il n'a pas été possible d'identifier le rôle qui aurait été utilisé par Duprez, si tant est qu'il ait été conservé.

- BENDELARI, Augusto, *Méthode complète et pratique de chant pour les voix de baryton et de basse chantante*, Paris : Durdilly, 1889.
- BLONDEAU, Auguste-Louis, *Nouvelle méthode de chant par Marcello Perino, traduite de l'italien avec des notes*, Paris : Ebrard, 1839.
- BORDOGNI, Marco, *36 vocalises composées selon le goût moderne*, Paris : Pacini, [1834].
- BORDÈSE, Luigi, *L'Art du chant*, Paris : Richault, 1858.
- BORDÈSE, Luigi, *Le Vade Mecum du chanteur*, Paris : Schott, 1863.
- BOUCHÉ, L., *De l'art du chant*, Nogent-le-Rotrou : Imprimerie Gouverneur, 1872.
- BRUN, Caroline, *Exercices préparatoires à l'art du chant*, Paris : Durdilly, 1889.
- CARULLI, Gustave, *Méthode de chant*, Paris : Latte, 1838.
- CATRUFO, Gioseffo, *Méthode de vocalisation*, Paris : Lemoine, 1831.
- CONCONE, Joseph, *Cinquante leçons de chant pour le medium de la voix*, Leipzig : Peters, 1886.
- CRESCENTINI, Jérôme, *Recueil d'exercices pour la vocalisation musicale*, Paris : Imbault, [c1811].
- CROSTI, Eugène, *Abrégé de l'art du chant*, Paris : Girod, 1878.
- DAMOREAU-CINTI, Laure, *Méthode de chant*, Paris : Heugel, 1849.
- DAMOREAU-CINTI, Laure, *Développement progressif de la voix*, Paris : Heugel, [c1850].
- DEGOLA, André, *Méthode de goût et d'expression*, Paris : L'Auteur, s.d.
- DELAQUERRIÈRE, José, *Savoir chanter*, Aymer : Richardson, 2008.
- DELLE-SEDE, Enrico, *L'Art lyrique*, Paris : Escudier, 1874.
- DUPREZ, Gilbert, *L'Art du chant*, Paris : Heugel, 1846.
- DUPREZ, Gilbert, *L'Art du chant*, 2^e édition [format réduit], Paris : Heugel, 1846.
- DUPREZ, Gilbert, *La Mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*, Paris : Chaix, s.d. [1873].
- ELWART, Antoine, *Le Chanteur-accompagnateur*, Dijon : Hustache, 1844.
- FAURE, Jean-Baptiste, *La Voix et le chant*, Paris : Heugel, 1886.
- FÉTIS, François-Joseph, *Méthode des méthodes de chant*, Mayence : Schott, 1870.
- FUGÈRE, Lucien et DUHAMEL, Raoul, *Nouvelle méthode pratique de chant français par l'articulation*, Paris : Enoch, 1929.
- GARAUDÉ, Alexis de, *Méthode complète de chant*, 2^e édition, Paris : l'Auteur, 1841.
- GARAUDÉ, Alexis de, *52 études ou exercices de prononciation et d'articulation dans le chant français*, Paris : l'Auteur, 1846.
- GARCIA [père], Manuel, *Exercices pour la voix*, Paris : Boieldieu, 1836 [1^{re} édition 1824].
- GARCIA [fils], Manuel, *L'École de Garcia*, Paris : l'Auteur, 1847.
- GÉRARD, H. P., *Méthode de Chant*, Paris : Nadermann, 1827.
- HENNELLE, Claire, *Rudiment des chanteurs*, Paris : Meissonnier, 1843.
- HOLTZEM, Louis-Alphonse, *Bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1865.
- HOLTZEM, Louis-Alphonse, *Complément des bases de l'art du chant*, Paris : Girod, 1867.
- HOLTZEM, Louis-Alphonse, *Bases de l'art du chant... 2^{de} éd. entièrement remaniée*, Paris : Girod, 1886.
- ISNARDON, Jacques, *Le Chant théâtral*, Paris : Vieu, 1911.
- LA MADELAINE, Stéphen de, *Physiologie du chant*, Paris : Desloges, 1840.
- LA MADELAINE, Stéphen de, *Théories complètes du chant*, Paris : Amyot, 1852.
- LA MADELAINE, Stéphen de, *Chant / Études pratiques de style vocal*, Paris : Albanel, 1868.
- LA MADELAINE, Stéphen de, *Œuvres complètes sur le chant, théorie et pratique*, tome 1, Paris : Lemoine, 1875.
- LABLACHE, Louis, *Méthode complète de chant*, Paris : Canaux, 1840.
- LEFORT, Jules, *L'Émission de la voix chantée*, Paris : Lemoine, 1892 [1^{re} édition 1865].
- LEFORT, Jules, *De l'émission de la voix*, Paris : Heu, 1867.
- LEMAIRE, Théophile, et LAVOIX, Henri, *Le Chant, ses principes et son histoire*, Paris : Heugel, 1881.
- LESFAURIS, J., *Unité de la voix chantée ou explications sur l'École de Voix, l'École de Musique et de Chant, et la forme du Beau*, Paris : Remquet, 1854.
- LUTGEN, B., *École du mécanisme de la voix*, Paris : Heinz, s.d..
- LUTGEN, B., *École chantante*, Paris : Heinz, 1867.

- MAINZER, Joseph, *Abécédaire de Chant*, 2^e édition, Paris : Langlois et Leclercq, 1842.
- MARCHESI, Mathilde de Castrone, *L'Art du chant*, Vienne : Bösendorfer, 1877.
- MARIE, Léon, *Guide pratique du chant pour tous les genres de voix*, Paris : Colombier, 1858.
- MARIÉ, [Mécène], *Formation de la voix*, Paris : Heugel, 1873.
- MARTINI, A. de, *Traité de chant*, in Albert Lavignac, et Lionel de La Laurencie dir., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris : Delagrave, 1924, p. 905-929.
- MASSET, Jean-Jacques, *L'Art de conduire et de développer la voix*, Paris : Brandus, 1886.
- MELCHISSÉDEC, Léon, *Pour chanter : ce qu'il faut savoir*, Paris : Nilsson, 1913.
- MENGOZZI, Bernardo et GARAT, Pierre-Jean, *Méthode de chant du Conservatoire*, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, 1804.
- MILHÈS, Isidore, *Guide du chanteur*, Paris : Boieldieu, 1854.
- NISSEN-SALOMAN, Henriette, *L'Étude du chant*, Saint-Petersbourg : Bessel, 1880.
- PAËR, Ferdinand, *24 exercices*, 2^e édition, Paris : Launer, s.d. [1^{re} éd. 1800].
- PANOVKA, Henri, *Abécédaire vocal*, Paris : Brandus, 1858.
- PANSEON, Auguste, *Méthode de vocalisation*, Paris : l'Auteur, 1840.
- PANSEON, Auguste, *Méthode de vocalisation pour Basse-taille, Baryton et Contralto*, Paris : l'Auteur, 1841.
- PAULIN LESPINASSE, L., *Enseignement complet de l'art du chant*, Londres : Ewer, 1866.
- PIERMARINI, *Cours de chant*, Paris : Troupenas, 1844.
- PIERMARINI, *Analyse explicative de mon cours de chant*, Paris : Chaix, 1856.
- RÉVIAL, A., *Douze études pour le chant*, Paris : Gérard, 1867.
- RODOLPHE, Jean-Joseph, *Solfège*, Paris : Dufaut & Dubois, [c1790].
- ROMAGNESI, Antoine, *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*, Paris : L'Auteur, 1846.
- ROSSINI, Gioacchino, *Vocalises et solfèges*, 2^e édition, Paris : Pacini, 1856 [1^{re} édition 1827].
- RUBINI, Giovanni Battista, *Douze leçons de chant moderne*, Paris : Latte, 1839.

4. Œuvres littéraires de fiction

- BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Bruxelles : Société Belge de Librairie, 1837.
- BALZAC, Honoré de, *Petites misères de la vie conjugale*, Paris : Chlendowski, 1846.
- BALZAC, Honoré de, *Histoire des parens pauvres*, Paris : Boniface, 1847.
- BERNARD, Charles de, *Gerfaut*, nouvelle édition, Paris : Lévy, 1856 [1^{re} édition Gosselin, 1838].
- BERTHOUD, Samuel-Henry, *La Bague antique*, Paris : De Potter, 1842.
- CHATEUR, Henri, [alias Sparafucile], *Gens de chœurs*, Bruxelles : Kistemaeckers, 1893.
- DELAPORTE, Michel, *Un premier ténor*, vaudeville en un acte, Paris : Henriot, 1841.
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris : Calmann Lévy, 1889.
- DUPREZ, Gilbert, *Sur la voix et l'art du chant : essai rimé*, Paris : Tresse, 1882.
- DUPREZ, Gilbert, *Graines d'artistes, silhouettes vocales*, Paris : Tresse, 1884.
- DUPREZ, Gilbert, *Récréations de mon grand âge*, Paris : Marpon et Flammarion, 1888.
- GAUTIER, Théophile, *Émaux et Camées*, Paris : Didier, 1852.
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris : Charpentier, 1866.
- GAY-ALLART, Mary, *Albertine de Saint-Albe*, Paris : Renard, 1818.
- HOLTZEM, Julie, *Les Secrets du foyer*, Lyon : Bourgeon, 1900.
- LAGET, Auguste, *Le Professeur de chant malgré lui*, Toulouse : Chauvin, 1902.
- ONQUAIRE, Galoppe d', *Le Spectacle au coin du feu*, Paris : Lévy, 1863.
- PONT-WULLYAMOZ, Louise de, *Correspondance de deux amies*, Paris : Renard, 1806.
- PROUST, Marcel, *Pastiches et mélanges*, Paris : NRF, 1919.
- REYBAUD, Louis, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 3^e édition revue et corrigée,

Paris : Lévy, 1849 [1^{re} édition Paulin, 1842].

5. Autres ouvrages imprimés (dont mémoires et traités)

On trouvera les sources ayant fait l'objet d'un travail de présentation spécifique, telles les correspondances ou les traités réimprimés, dans la section « études », au nom de l'éditeur scientifique, sauf dans le cas de Berlioz (éditeurs différents selon les volumes).

Album de l'Opéra, Paris : Challamel, 1844.

Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig : Duncker & Humblot, 1898.

L'Art de chanter par Henri Panofka : rapport, lettres, opinion de la presse, Paris : Martinet, 1854.

Dictionnaire de l'Académie, 6^e édition, Paris : Académie française, 1832-1835.

Dictionnaire de la conversation / 2^e édition, vol. 9, Paris : Didot, 1867-1868.

La Grande encyclopédie, Paris : Lamirault, 1886-1902.

Principes élémentaires de musique : arrêtés par les membres du Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement, Paris : Troupenas, c1850.

ABRAHAM, Hélène, *Un art de l'interprétation, Claire Croiza, Les cahiers d'une auditrice 1924-1939*, Paris : Office de centralisation d'ouvrage, 1954.

ACHTEN, Raoul-Jules, *L'interprétation lyrique*, Bruxelles : Castaigne, 1920.

ADAM, Adolphe, *Souvenirs d'un musicien*, Paris : Lévy, 1860.

ADAM, Adolphe, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris : Lévy, 1859.

ADAM, Adolphe, « Lettres sur la musique française (1836-1850) », *La Revue de Paris*, 1903, réimpression, Genève : Minkoff, 1996.

ALBANI, Emma, *Forty Years of Song*, Londres : Mills & Boon, 1911.

ANCELOT, Virginie, *Un salon de Paris*, Paris : Dentu, 1866.

ARNAUD, Angélique, *Étude sur François Delsarte*, Paris : Delagrave, 1882.

BARRIA, A., *Méthode rationnelle d'articulation parlée et chantée*, Vincennes : Couturier, 1900.

BATAILLE, Charles, « Du chant et des chanteurs / 11 juin 1865 », *Conférences de l'association philotechnique*, Paris : Masson, 1866.

BEAUMONT-VASSY, Édouard Ferdinand de La Bonnière vicomte de, *Les salons de Paris et la société parisienne sous Louis-Philippe 1^{er}*, Paris : Sartorius, 1866.

BERLIOZ, Hector, *Les Soirées de l'orchestre*, Paris : Michel Lévy Frères, 1852.

BERLIOZ, Hector, *Les Musiciens et la musique*, Paris : Calmann-Lévy, 1869.

BERLIOZ, Hector, *Correspondance générale*, Pierre Citron et al., éd., 8 vol., Paris : Flammarion, 1972-2002.

BERLIOZ, Hector, *Critique musicale 1823-1863*, Robert Cohen et Yves Gérard puis Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï éd., 7 vol. parus, Paris : Buchet-Chastel puis SFM, 1997-2013.

BERTRAND, Gustave, « De la réforme des études de chant au Conservatoire », *Le Ménestrel*, 15 mai – 17 juillet 1870.

BOUTET DE MONVEL, Étienne, *Un artiste d'autrefois, Adolphe Nourrit*, Paris : Plon, 1903.

BOVET, Marie Anne de, *Charles Gounod : His Life and His Works*, London : Sampson Low & C^o, 1891.

BOIGNE, Charles de, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris : Delcambre, 1857.

BOISQUET, François, *Essai sur le comédien chanteur*, Paris : Longchamps, 1812.

BOUFFÉ, *Mes souvenirs*, Paris : Dentu, 1880.

BRÉTON, Geneviève, *Journal 1867-1871*, Paris : Ramsay, 1985.

- BÜSSER, Henri, *De Pelléas aux Indes galantes*, Paris : Fayard, 1955.
- CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, 2^e éd., Paris : La Lyre moderne, 1825 [1^{re} éd. 1821].
- CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Bruxelles : Académie de musique, 1828.
- CHAMBRIER, James de, *La Cour et la société du Second Empire*, Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1902-1904.
- CHORON, Alexandre-Étienne, et LAFAGE, Juste-Adrien de, *Manuel complet de musique vocale et instrumentale – 3^e partie, compléments*, Paris : Roret, 1839.
- CLÉMENT, Félix, et LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaire lyrique*, Paris : Administration du GDU, 1873.
- COMETTANT, Oscar, *Almanach musical pour 1862*, Paris : Collignon, 1861.
- COMETTANT, Oscar, *Musique et musiciens*, Paris : Pagnerre, 1862.
- COMETTANT, Oscar, *La Musique, les musiciens*, Paris : Lévy, 1869.
- COMETTANT, Oscar, « Le Conservatoire de Paris tel qu'il est », *Le Ménestrel*, 28 février – 28 mars 1869.
- COMETTANT, Oscar et MOLÉRI, *Almanach musical*, Paris : Collignon, 1854 – 1870.
- COSTA, Andrea, *Considerations on the art of singing in general*, Londres: Schulze, 1824.
- CURZON, Henri de, *Jean-Baptiste Faure*, Paris : Fischbacher, 1923.
- DAURIAC, Lionel, *La Psychologie dans l'opéra français*, Paris : Alcan, 1897.
- DAVID, Léon, *La Vie d'un ténor*, Fontenay-le-Comte : Lussaud, 1950.
- DELAQUERRIÈRE, Louis, *Simple vocalises*, Paris : Jumade, 1911.
- DELDEVEZ, Ernest, *La Notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne*, Paris : Richault, 1867.
- DELDEVEZ, Ernest, *Mes Mémoires*, Le Puy : Marchessou, 1890.
- DELDEVEZ, Ernest, *Le Passé à propos du présent*, Paris : Chaix, 1892.
- DELPRAT, Charles, *L'Art du chant et l'école actuelle*, Paris : Librairie internationale, 1870.
- DELPRAT, Charles, *Le Conservatoire de musique de Paris et la commission du ministère des Beaux-Arts en 1870*, Paris : Morris, 1872.
- DELPRAT, Charles, *La Question vocale*, Paris : Richault, 1885.
- DELSARTE, François, « Des sources de l'art », *Conférences de l'association philotechnique*, Paris : Masson, 1866.
- DESARBRES, Nérée, *Deux siècles à l'Opéra, 1669-1868, chronique anecdotique, artistique, excentrique, pittoresque et galante*, Paris : Dentu, 1868.
- DIDAY, Paul, et PÉTREQUIN, Joseph-Pierre, *Mémoire sur le mécanisme de la voix de fausset*, Gazette médicale de Paris, [tiré à part], p. 23-24.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris : Sautet, 1830.
- DOLLINGEN, « Duprez », *Galerie des contemporains, dixième livraison*, Paris, Chaix, s.d. [c.1854].
- DORVAL, P., *L'Art de la prononciation appliqué au chant et manière facile d'augmenter les ressources de la voix par le secours de l'articulation*, Versailles : L'auteur, 1850.
- DUMERSAN, Théophile, *Manuel des coulisses*, Paris : Bezou, 1826.
- DUPONT-VERNON, Henri, *Diseurs et comédiens*, Paris : Ollendorff, 1891.
- DUPONT-VERNON, Henri, *L'Art de bien dire*, 9^e édition, Paris : Ollendorff, 1903.
- DUPREZ, Édouard, « Duprez, chapitre détaché des *Mémoires* (inédits) d'un Comédien de province », *Galerie illustrée des célébrités contemporaines – Théâtres de Paris*, s.d., p. 61-68.
- DUPREZ, Gilbert, *Mélodies religieuses*, Paris : Chaix, 1875.
- DUPREZ, Gilbert, *Souvenirs d'un chanteur*, Paris : Calmann Lévy, 1880.
- DUPREZ, Gilbert, *Joyusetés d'un chanteur dramatique*, Paris : Tresse, s.d. [1882].
- DUPREZ, Gilbert, *Un chanteur peint par lui-même*, Paris : Marpon et Flammarion, 1888.
- DUVAL, Georges, *Artistes et cabotins*, Paris : Ollendorff, 1878.
- DUVERGER, J., [pseudonyme de Marie d'Agoult], « Duprez, Gilbert-Louis », *Le Biographe universel*, s.d. [annoncé dans l'avertissement du 2^d tome de l'année 1843, p. xv], p. 175-222.
- ELWART, Antoine, *Duprez, sa vie artistique, avec une biographie authentique de son maître, Alexandre Choron*, Paris : Magen, 1838.
- ESCUDIER, Léon et Marie, *Études biographiques sur les chanteurs contemporains*, Paris : Tessier, 1840.
- ESCUDIER, Léon et Marie, *Dictionnaire de musique*, Paris : Bureau central de musique, 1844.

- ESCUDIER, Léon, *Mes souvenirs*, Paris : Dentu, 1863.
- FAGE, Adrien de la, *Miscellanées musicales*, Paris : Comptoir des imprimeurs réunis, 1844.
- FÉTIS, François-Joseph, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Paulin, 1834.
- FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édition, Paris : Firmin-Didot, 1866.
- GAUTIER, Judith, *Le Roman d'un grand chanteur, Mario de Candia*, Paris : Fasquelle, 1912.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, Leipzig : Hetzel, 1858.
- GEDDA, Nicolai, *My Life and Art*, Portland : Amadeus press, 1999.
- GÉRÉON, Léonard de, *La Rampe et les coulisses*, Paris : Hérhan, 1832.
- GILLILAND, Dale V., *The Teaching of Jean de Reszke*, Minneapolis : Pro Musica Press, 1993.
- GIRALDON, éd., *Les Beautés de l'Opéra*, Paris : Soulié, 1845.
- GIRARD, Henri, *Émile Deschamps dilettante*, Paris : Champion, 1921.
- GOUNOD, Charles, *Mémoires d'un artiste*, Paris : Calmann Lévy, 1896.
- GUÉRIN DE LITTEAU, Hippolyte, *Mélodies*, Paris : Fontaine, 1856.
- HALÉVY, Fromental, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris : Lévy, 1863.
- HEILLY, Georges d', et BUGUET, Henry, *Foyers et coulisses*, Paris : Tresse, 1873-1883.
- HEILLY, Georges d' [alias Edmond Poinso], *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris : Dentu, 1887.
- HINES, Jerome, *Great Singers on Great Singing*, New York : Doubleday, 1982.
- HINES, Jerome, *The Four Voices of Man*, New York : Limelight, 1997.
- HOLLAND, Henri Scott, *Jenny Lind the artist (1820-1851)*, New York : Scribner, 1893.
- HOLTZEM, Louis-Alphonse, *Une vie d'artiste*, Lyon : Pitrat, 1885.
- HURST, P.G., *The Operatic Age of Jean de Reszke. Forty years of opera 1874-1914*, New York : McBride, 1959.
- INGHELBRECHT, Désiré-Émile, *Comment on ne doit pas interpréter Carmen, Faust, Pelléas*, Paris : Heugel, 1933.
- INGHELBRECHT, Désiré-Émile, *Diabolus in musica*, Paris : Chiron, 1934.
- INGHELBRECHT, Désiré-Émile, *Le Chef d'orchestre et son équipe*, Paris : Julliard, 1949.
- JOUVIN, Benoît, *Auber*, Paris : Heugel, 1864.
- LAGET, Auguste, *Le Chant et les chanteurs*, Paris : Heugel, 1874.
- LAGET, Auguste, *Le Monde artiste*, Paris : Heugel, 1883.
- LAGET, Auguste, *Traité de prononciation*, Toulouse : Capdeville, 1883.
- LAGET, Auguste, « Les Chanteurs toulousains », *Revue des Pyrénées*, tome XII, 1900.
- LAJARTE, Théodore de, *Les Curiosités de l'Opéra*, Paris : Levy, 1883.
- LANDAIS, Napoléon, *Grammaire*, Paris : Bureau central, 1835.
- LAROUSSE, Pierre, dir., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris : Administration du GDU, 1866-1877 [supplément, 1878 ; 2^e supplément, 1890].
- LASSABATHIE, Théodore, *Histoire du Conservatoire Impérial de musique et de déclamation*, Paris : Lévy, 1860.
- LASALLE, Albert de, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, Paris : Lecuir, 1877.
- LAVIGNAC, Albert, et LA LAURENCIE, Lionel de, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris : Delagrave, 11 vol., 1913-1931.
- LE CARPENTIER, Adolphe, *Petit traité de composition mélodique appliqué spécialement aux valse, quadrilles et romances*, Paris : Heugel, 1843.
- LE VERRIER, Lucile, *Journal d'une jeune fille Second Empire (1866-1878)*, Paris : Zulma, 1994.
- LEGOUVÉ, Ernest, *Petit traité lecture à haute de voix*, Paris : Hetzel, 1878.
- LEHMANN, Lilli, *Mon art du chant*, Maurice Chassang trad., Paris : Rouart, 1922 [1^{re} éd. Berlin : 1902].
- LEISER, Clara, *Jean de Reszke and the great days of opera*, London : Gerald Howe, 1933.
- LEMOINE, Alexandre, *Cours complet de musique vocale (théorie & pratique)*, 1^{re} partie – cours élémentaire, Paris : Colombier, 1867.
- LENOEL-ZEWORT, Alix « Le chant et les méthodes : Duprez », *Revue musicale*, 1905, p. 238-241.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1874.
- LOISEAU DE MORISEL, L., *Alexis de Garaudé*, Paris : Vinchon, 1855.
- LOISEAU, Georges, *Notes sur le chant*, Neuilly : L'Auteur, 1947.

- Lys, Édith de, *Jean de Reszke teaches singing to Edith de Lys*, [U.S.A.] : Volan, 1979.
- MALHERBE, Charles, *Auber*, Paris : Laurens, 1911.
- MALLIOT, Antoine-Louis, *La Musique au théâtre*, Paris : Amyot, 1863.
- MARCELIN, Émile, *Souvenirs de la Vie parisienne*, 3^e édition, Paris : Victor-Havard, 1888.
- MARCHESI, Mathilde, *Marchesi and music*, London : Harper, 1898.
- MARÉCHAL, Henri, *Lettres et souvenirs (1871-1874)*, Paris : Hachette, 1920.
- MARTINET, André, *Histoire anecdotique du Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Kolb, 1893.
- MARTINI, A. de, *Histoire du chant*, in Albert Lavignac, et Lionel de La Laurencie dir., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris : Delagrave, 1924, p. 871-904.
- MASSON, A., et LONGET, *Études expérimentales sur la voix*, Paris : Masson, 1852.
- MAYAN, J.-M., *Les Guêpes du théâtre*, Paris : Bonvalot-Jouve, 1906.
- MÉREAU, Amédée, « Grande école de chant du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 25 août – 15 septembre 1867.
- MESURE, Fortuné, *Le Rivarol de 1842, dictionnaire satirique des célébrités contemporaines*, Paris : au bureau du Feuilleton mensuel, 1842.
- MONTMORENCY, duc de, *Lettres sur l'Opéra*, Paris : Hulin, 1921.
- MÔNY, Adophe, *Entre deux paravents / Théâtre de société*, Paris : Plon, 1902.
- MOREALI, *Dictionnaire de Musique italien-français*, Paris : Renard, 1839.
- MORIN, Laurent-Joseph, *Traité de prononciation*, Paris : Tresse, 1853.
- NIEDERMEYER, Louis, *Vie d'un compositeur moderne 1802-1861*, Fontainebleau : Bourges, 1892.
- ORTIGUE, Joseph d', *Le Balcon de l'Opéra*, Paris : Renduel, 1833.
- PANZÉRA, Charles, *Cinquante mélodies françaises : leçon de style et d'interprétation*, Bruxelles : Schott, 1964.
- POISOT, Charles, *Histoire de la musique en France*, Paris : Dentu, 1860.
- POTTON, Ariste, *Observations physiologiques et musicales. Analyse d'un mémoire des docteurs Diday et Pétrequin sur la voix sombrée*, Lyon : Boitel, 1843.
- POUGIN, Arthur, dir., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / Supplément et complément*, Paris : Firmin-Didot, 1878-1881.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris : Firmin-Didot, 1885.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire lyrique par Félix Clément et Pierre Iorousse, revu et mis à jour*, Paris : Larousse, 1905.
- RAMBAUD, Yveling et COULON, E., *Les Théâtres en robe de chambre*, Paris : Faure, 1866.
- RANDOUX, E., *Des vices de prononciation et du grasseyement en particulier, avec des exercices pour les corriger*, Paris : Tresse, Blosse, Lévy, 1846.
- REICHA, Antoine, *L'Art du compositeur dramatique*, Paris : Farrenc, 1833.
- ROCKSTRO, William Smyth et GOLDSCHMIDT, Otto, *Jenny Lind*, London : Novello, 1894.
- ROGER, Gustave Hyppolite, *Le Carnet d'un ténor*, Paris : Ollendorf, 1880.
- ROGERS, Francis, *Some famous singers of the 19th century*, New York : Gray, 1914.
- ROQUEPLAN, Nestor, *Les Coulisses de l'Opéra*, Paris : Librairie Nouvelle, 1855.
- ROUGNON, Paul, *Souvenirs de soixante années de vie musicale et de cinquante années de professorat au Conservatoire de Paris*, Paris : Margueritat, s.d..
- ROUSSEAU, James, *Code théâtral*, Paris : Roret, 1829.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris : Duchesne, 1768.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris : Emler, 1826.
- SAINT-SAENS, Camille, *École buissonnière*, Paris : Lafitte, 1913.
- SALLÈS, Antoine, *Liszt à Lyon*, Paris : Fromont, 1911.
- SCUDO, Paul, *Critiques et littératures musicales*, Paris : Hachette, 1856.
- SCUDO, Paul, *La Musique en l'année 1862*, Paris : Hetzel, 1863.
- SÉCHANT, Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855) recueillis par Adolphe Badin*, Paris : Calmann Lévy, 1883.

- SECOND, Albéric, *Les Petits mystères de l'Opéra*, Paris : Kugelmann, 1844.
- SILVESTRE, Théophile, « G. Duprez, étude d'après nature », DUPREZ, Gilbert, *La mélodie, études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*, Paris : Chaix, s.d. [1858], p. I-XVI.
- SOLIÉ, Émile, *Histoire du théâtre royal de l'Opéra-Comique*, Paris : chez tous les libraires, 1847.
- SOUBIES, Albert, *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page du Siège de Corinthe à La Walkyrie (1826-1893)*, Paris : Fischbacher, 1893.
- SOUBIES, Albert, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages de la première de la Dame blanche à la millième de Mignon (1825-1894)*, Paris : Fischbacher, 1894.
- SOUBIES, Albert, *Histoire du Théâtre-Lyrique (1851-1870)*, Paris : Fischbacher, 1899.
- SPOLL, Édouard-Auguste, *Mme Carvalho, notes et souvenirs*, Paris : Librairie des bibliophiles, 1885.
- STERNFELD, Richard, *Albert Niemann*, Berlin : Schuster und Loeffler, 1905.
- TEYTE, Maggie, *Star on the door*, Londres : Putnam, 1963.
- THIÉBAULT, Paul, *Du chant et particulièrement de la romance*, Paris : Bertrand, 1813.
- TOYON, Paul de, *La Musique en 1865*, Paris : Vresse, 1866.
- TRÉFEU, Étienne, « Prologue » in Charles Poisot, *Le Coin du feu*, Paris : Challiot, 1851.
- VÉRON, Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris : Gonet, 1853-1855.
- VILLEMAREST, Maxime de, éd., *Souvenirs de F. Blangini*, Paris : Allardin, 1834.
- VITELLI, Giovanni, *A treatise on the formation, cultivation and development of the voice*, London : Levesque, [c1850].
- YRIATE, Charles, *Les Cercles de Paris 1828-1864*, Paris : Dupray de la Mahérie, 1864.

6. Phonogrammes

Certains enregistrements audios cités et analysés dans le texte sont décrits avec leurs références les plus précises possibles (éditeur, cylindre, étiquette, coffret, plage...) dans les notes, informations qui ne sont pas reportées ici. Cette section de la bibliographie a plutôt pour objet d'indiquer les ressources en ligne grâce auxquelles une partie de ces phonogrammes sont consultables. Ces ressources ont été classées par ordre d'apparition sur le net. On n'a pas inclus les sites proposant uniquement des catalogues (historiques ou commerciaux) et informations périphériques aux sources sonores.

Les possibilités de consulter des documents conservés dans les bibliothèques publiques dans les conditions d'écoutes prévues par les éditeurs étant à peu près nulles, c'est en définitive l'accès à des collections privées et des appareils mécaniques de diffusion de 78 tr qui a déterminé notre approche, et la manière d'exploiter les reports disponibles en ligne ou dans le commerce.

L'intérêt des documents numérisés, qui se conservent mieux mais présentent toujours des pertes considérables par rapport au document analogique, réside dans leur manipulation beaucoup plus aisée : possibilité de les écouter de nombreuses fois, de les copier, de les séquencer, de les accélérer, de les filtrer, etc., toutes opérations qui se résument souvent à choisir la bonne tête de lecture et la bonne vitesse de rotation face à un cylindre ou un disque noir. Le cadre légal des droits d'auteur / droits voisins, le manque de moyens humains et l'ambition marchande des institutions en charge de la conservation des

fonds patrimoniaux furent parfois des obstacles majeurs à ces opérations nécessaires pour comparer efficacement les sources.

➤ Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, 1997-2015
<http://gallica.bnf.fr/>, consulté le 23 avril 2015.

Malgré une campagne de numérisation en forte croissance pour les 33 tr, Gallica n'offrait en 2011-2015 qu'une sélection très maigre de titres, sous forme de flux exclusivement ; les conditions de consultation de copies physiques ou numériques en salle P de la Bibliothèque nationale de France, (département de l'audiovisuel) ne permettaient pas non plus de mener sereinement une enquête suivie dans les fonds (délais importants pour obtenir une copie de consultation des documents uniques, interface défectueuse, stations d'écoute peu performantes, difficulté pour accéder à internet jusqu'à l'automne 2014). L'offre payante de l'INAtèque était tout aussi restreinte, et la bibliothèque de RadioFrance pratiquement inaccessible.

➤ Christian Zwarg, *Truesound Transfers: Acoustic recordings on CD*, 1998-2013,
<http://www.truesoundtransfers.de/>, consulté le 8 février 2014.

Cet éditeur berlinois propose des repiquages d'enregistrements acoustiques (1888-1930) et électriques fournis par des collectionneurs privés, avec une faible réduction du bruit acoustique, en montant les airs dans le cas de morceaux originellement répartis sur plusieurs faces ou plusieurs cylindres. Ses mixages visent à rendre transparent le filtre du gramophone pour se rapprocher de l'interprétation studio, et non à restituer une expérience d'écoute domestique. Le site offre par ailleurs une discographie de quelques-uns des premiers labels historiques. Une cinquantaine de titres de démonstration sont accessibles gratuitement via une chaîne YouTube :
<http://www.youtube.com/playlist?list=PL489CE64DB00D7AAE>, consulté le 23 avril 2015.

➤ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, *Enregistrements sonores*, 1999-2005,
http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 8 février 2014.

La BAnQ met à disposition en libre accès ses collections phonographiques numérisées, indexées par titre, date, marque, sujet, interprète, parolier et compositeur, en lien avec son catalogue en ligne Iris. Il n'est pas prévu qu'on les télécharge.

➤ British Library, *Sound Archive*, s.d.,
<http://www.bl.uk/reshelp/bldept/soundarch/index.html>, consulté le 8 février 2014.

La Bibliothèque Britannique possède des notices très riches qui accompagnent l'écoute des reports en flux. L'interface met en avant les techniques et technologies d'enregistrement, et propose des classements thématiques reflétant l'état des collections (Bach, poètes bilingues, ...).

➤ Google, *YouTube*, 2005-2015
<http://www.youtube.com>, consulté le 23 avril 2015.

YouTube était indéniablement la meilleure ressource pour la recherche sur l'interprétation historique en 2011-2015, de par l'ergonomie de son moteur de recherche, la quantité de phonogrammes anciens disponibles et la qualité des références au support original (indiquées soit dans les méta-données de description, soit dans le flux vidéo associé au document sonore).

➤ University of California – Santa Barbara Library, *Cylinder Preservation and Digitization Project*, 2005-2015
<http://cylinders.library.ucsb.edu/>, consulté le 8 février 2014.

Le département des collections spécifiques de la Bibliothèque Donald C. Davidson propose des reports de cylindres sous licence. Ils sont classés par genres (sermons, opéras, tyroliennes, vaudeville, ...), et recherchables par mots-clefs (titre, auteur, année). De nombreux cylindres sont

indexés dans le catalogue sans être disponibles à l'écoute, le projet cherchant en fait à susciter des dons pour financer leur numérisation. Les autres sont téléchargeables au format mp3.

➤ Library of Congress, *Recorded Sound Reference Center*, 2012-2014
<http://www.loc.gov/rr/record/>, consulté le 8 février 2014.

Le département Cinéma, télédiffusion et sons enregistrés de la Bibliothèque du Congrès a numérisé et mis à disposition du grand public 10 000 phonogrammes produits par la compagnie Victor entre 1901 et 1925. Les extraits audios sont consultables en flux grâce à un service intitulé *National Jukebox* : <http://www.loc.gov/jukebox/>, consulté le 23 avril 2015.

➤ Hervé David, *Ma collection de 78 tours*, avant 2013-2015
<http://www.hervedavid.fr/francais/phonographe.htm>, consulté le 8 février 2014.

Ce site personnel contient notamment le catalogue de la collection particulière du chanteur, dont 700 documents transférés sur support digital qui sont téléchargeables à partir d'un répertoire hébergé sur un autre serveur : <http://www.artlyriquefr.fr/son/>, consulté le 23 avril 2015.

➤ Henri Chamoux et Vincent Alamercery, *Phonobase : disques et cylindres de la Belle Époque en ligne*, avant 2014-2015
<http://www.phonobase.org/>, consulté le 8 février 2014.

Cette base regroupe un très grand nombre de reports (plus de 8000) effectués au moyen de l'archéophone, machine inventée en 1998 pour remplacer les anciens lecteurs de cylindre, défectueux et trop spécifiques à une marque, grâce à une structure modulable et un moteur électrique. Il s'agit d'enregistrements réalisés entre 1891 et 1914 environ, tous téléchargeables au format mp3. Le système de la base de données permet de rebondir, par compositeur, par interprète et même par morceau, ou d'effectuer une recherche multicritères en tenant compte de l'année d'édition. Se défier tout de même des autorités en doublon.

➤ Gérard Frappé, *De la belle époque aux années folles, ?-2015*
<http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com/>, consulté le 8 février 2014.

Ce site canadien est dédié aux disques à saphir Pathé, des premières impressions jusqu'à l'arrêt de la fabrication de ce format en 1932. Il contient de nombreuses rubriques, notamment sur les interprètes, le contexte sociologique et la technique, mais relativement peu d'enregistrements.

➤ Frédéric Lemmers, *Belgica – La Collection Yves Becko*, à revenir en ligne
http://belgica.kbr.be/fr/coll/mus/musBeckoDebussy_fr.html, consulté le 23 avril 2015.

La section musique de la Bibliothèque royale de Belgique a reçu en dépôt de la Fondation Roi Baudouin en 2005 le fonds Yves Becko (1943-2004), qui comporte quelques vingt mille 78 tpm portant sur le chant lyrique belge entre 1890 et 1950. Une sélection de plus d'une centaine de documents numérisés a été librement consultable en ligne avant que la ressource ne soit temporairement inaccessible.

7. Périodiques ayant donné lieu à des dépouillements systématiques

Journal des débats (1814-1944) ; *Le Figaro* (1826-) ; *Le Ménestrel* (1833-1940) ; *Revue et Gazette musicale de Paris* (1835-1880) ; *La France musicale* (1837-1870) ; *Le Monde illustré* (1857-1938) ; *Musica* (1902-1914). Les autres titres cités dans le texte n'ont été consultés que plus ponctuellement.

B. ÉTUDES

1. Livres et articles, travaux universitaires inédits

Neue Deutsche Biographie, Berlin : Duncker & Humblot, 1999.

AFFLECK, E. Lloyd, « Forsaken phantoms of the Opera », *Opera Quaterly*, vol. 18, n° 1, 2002, p. 3-16.

AMICO, Silvio d', dir., *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome : Le Maschere, 1954-1968.

AMSTRONG, Alan, « Gilbert-Louis Duprez and Gustave Roger in the composition of Meyerbeer's *Le Prophète* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 147-165.

APPOLONIA, Giorgio, *Le Voci di Rossini*, Torino : Eda, 1992.

ASHBROOK, William, « The Evolution of the Donizettian Tenor-Persona », *Opera Quaterly*, vol. 14, n° 3, 1998, p. 25-32.

ASHBROOK, William, « Four vintage Fausts », *Opera Quaterly*, vol. 19, n° 3, 2003, p. 576-580.

AUCLAIR, Mathias, et GHRISTI, Christophe, *Le Ballet de l'Opéra*, Paris : Albin Michel, 2013.

BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Zürich : Olms, 2001.

BARA, Olivier, « Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province », in Florence Naugrette et Patrick Taïeb dir., *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, publication en ligne, 2009, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html>, consulté le 3 janvier 2015.

BARA, Olivier, « La vocalité italienne dans les opéras-comiques d'Hérold, ou d'un "usage raisonnable" des ornements », *Hérold en Italie*, Alexandre Dratwicki dir., Lyon : Symétrie, 2009, p. 135-152.

BARA, Olivier, « The Company at the heart of the operatic institution. Chollet and the changing nature of comic-opera role types during the July Monarchy », *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, Annegret Fauser et Mark Everist dir., Chicago : The Chicago University Press, 2009, p. 11-28.

BARA, Olivier, « Le haute-contre en question : significations socioculturelles d'une crise vocale en France autour de 1830 », *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen et Kai Wessel dir., Mainz : Schott, 2012, p. 137-154.

BARA, Olivier, « Les voies/voix de la vengeance à l'opéra au XIX^e siècle », Céline Bohnert et Régine Borderie dir., *Poétiques de la vengeance. De la passion à l'action*, Paris : Garnier, 2013, p. 93-106.

BEGHELLI, Marco, « Il "Do di petto": dissacrazione di un mito », *Il saggiautore musicale*, n° 3, 1996, p. 105-149.

BEGHELLI, Marco, « Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra », Jean-Jacques Nattiez dir., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XIX^e siècle*, vol. 4, Arles : Actes Sud, 2006, p. 522-551.

BEGHELLI, Marco, *Ermafrodite Armoniche. Il contralto nell'ottocento*, Verese : Zecchini, 2011.

BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, « La Mélodie, problèmes de terminologie et de désignation titre, sous-titre, support comme signes d'inscription dans le genre », *Journal de l'AFPC*, n° 3, 1996, p. 8 et seq., in *Mélodiquement vôtre*, Paris : Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 37-46.

BONGRAIN, Anne-Marie et POIRIER, Alain, dir., *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*, Paris : Buchet-Chastel, 1999.

BOURACHOT, Christophe, *Bibliographie critique des mémoires sous le Second Empire*, Paris : Boutique de l'histoire, 1994.

- BERGERAULT, Anthony, « L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858-1905) », *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2011 (1), <http://transposition-revue.org/article/l-enseignement-du-contrepoint-et-30>, consulté le 20 novembre 2011.
- BERGERON, Katherine, *Voice lessons : French mélodie in the belle époque*, Oxford : Oxford University Press, 2010.
- BERNE, Peter, *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi*, Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008.
- BLANCHET, Pascal, *Florimond Ronger, dit Hervé, au développement de l'opérette (1848-1870) : éléments biographiques et mécanismes du comique*, thèse, Marie-Thérèse Lefebvre et François de Médicis dir., Université de Montréal, 2010.
- BLOCH, Gregory, « The pathological voice of Gilbert-Louis Duprez », *Cambridge Opera Journal*, vol. 19, n° 1, 2007, p. 11-31.
- BONYNGE, Richard, et SUTHERLAND, Joan, *The Art of Joan Sutherland*, 6 vol., 1985-1987.
- BROCK-NANNSTAD, George, « The lacquer disc for immediate playback : professional recording and home recording from the 1920s to the 1950s », Simon Frith et Simon Zagorski-Thomas, *The Art of record production*, Burlington : Ashgate, 2012, p. 13-28.
- BROMAN-KANANEN, Ulla-Britta, « Emmy Achte's Tactics for the Concours at the Paris Conservatoire », Toomas Siitan, Kristel Pappel et Anu Sõõro dir., *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa*, Hildesheim : Olms, 2010, p. 265-288.
- BROWN, Clive, *Classical and Romantic performing practice (1750-1900)*, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- BOUISSOU, Sylvie, et MONGRÉDIEN, Jean, *Anthologie de la romance française*, Paris : Durand, 1994.
- BOULANGER, Karine, *L'opéra de Paris sous la direction d'André Messager et Leimistin Broussan (1904-1914)*, thèse, Catherine Massip dir., EPHE, 2013.
- BURTON, Anthony dir., *A performer's guide to music of the romantic period*, London : Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002.
- CAMPOS, Rémy, « La classe au Conservatoire de Paris au XIX^e siècle. Éléments pour une description », *Revue de musicologie*, tome 83, 1997, p. 105-116.
- CAMPOS, Rémy, *Instituer la musique : les premières années du Conservatoire de musique de Genève (1835-1859)*, Genève : Université, 2003.
- CAMPOS, Rémy, « La musique religieuse sous le Second Empire », Alexandre Dratwicki, dir., *Camille Saint-Saëns. Musiques du Prix de Rome*, San Lorenzo de El Escorial : Glossa, 2011, p. 53-60.
- CAMPOS, Rémy et POIDEVIN, Aurélien, *La scène lyrique autour de 1900*, Paris : L'œil d'or, 2012.
- CAMPOS, Rémy, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz, 2013.
- CASWELL, Austen, *Embellished opera arias*, Madison : A-R Editions, 1989.
- CARABELL, Paula, « Photography, phonography, and the lost object », *Perspectives of New Music*, vol. 40 n°1, 2002, p. 176-189.
- CASWELL, Austen, « Mme Cinti-Damoreau and the embellishment of Italian opera in Paris : 1820-1845 », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 28, n° 3, 1975, p. 459-492.
- CATHCART, Robyn Vaughan, « Do di Petto: "Covering" the Castrato, the English Counter Tenor, and the Teachings of Manuel Garcia II », *The Phenomenon of Singing*, v. 3, p. 51-59, 2013, <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/view/628/465>, lien consulté le 13 juillet 2014.
- CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du bel canto*, Hélène Pasquier et Roland Mancini trad., Paris : Fayard, 1987 [1^{re} édition *Storia del belcanto*, Fiesole : Discanto, 1983].
- CELLETTI, Rodolfo, *Voce di tenore*, Milano : Idea libri, 1989.
- CHABOT-CANET, Céline, *Phrasé, interprétation et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse, Pierre Saby dir., Université Lyon 2, 2013.

- CHARLTON, David, « Le matériel musical de l'opéra-comique », Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki dir., *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon : Symétrie, p. 239-256.
- CHEER, Clarissa, *The Great Lablache*, Bloomington : Xlibris, 2009.
- CHENG, William, « Hearts for sale : the French romance and the sexual traffic of musical mimicry », *19th-Century Music*, vol. 35 n° 1, 2011, p. 34-71.
- CHIMÈNES, Myriam, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris : Fayard, 2004.
- CHRISTENSEN, Thomas, « Four-hand piano transcription and geographies of nineteenth-century musical reception », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, 1999, p. 255-298.
- CHUILON, Jacques, *Battistini, le dernier divo*, Paris : Romillat, 1996.
- CLARK, Maribeth, « The body and the voice in *La Muette de Portici* », *19th-Century Music*, vol. 27, n° 2, 2003, p. 116-131.
- COHEN, Robert, « La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle : les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale », *Revue de Musicologie*, vol. 64, n° 2, 1978, p. 253-267.
- COLAS, Damien, *Les Annotations de chanteurs dans les matériels d'exécution des opéras de Rossini à Paris (1820-1860) : contribution à l'étude de la grammaire mélodique rossinienne*, thèse, Jean Michel Vaccaro dir., Université de Tours, 1997.
- COMMONS, Jeremy « Jean-Baptiste Wekerlin, the opérette de salon, and La Laitière de Trianon », in Jean-Baptiste Wekerlin, *La Laitière de Trianon*, Wellington : Sirius Press, 1994.
- CONDÉ, Gérard, *Charles Gounod*, Paris : Fayard, 2009.
- CONTOUR, Solange, « Chanteur d'opéra et maire de Valmondois : Gilbert Duprez », *Bulletin de la Société historique et archéologique de Pontoise, du Val d'Oise et du Vexin*, 1998, p. 33-43.
- COOK, Nicholas, *Beyond the score : music as performance*, New York : Oxford University Press, 2013.
- CORBIN, Alain, *Le Triomphe de la virilité : le XIX^e siècle*, Paris : Seuil, 2011.
- CORNIC, Sylvain, « Opéras de salon ? La restitution des cantates françaises du début du XVIII^e siècle », *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 4, 2010, p. 270-278.
- CORTI, Sandro, *Edizione critica delle lettere del tenore G.L. Duprez nell'archivio dell'impresario teatrale Alessandro Lanari presso la Biblioteca nazionale di Firenze*, thèse, Université de Pise, 1991.
- CROSTEN, William Loran, *French Grand Opera, an art and a business*, New York : King's crown Press, 1948.
- CRUTCHFIELD, Will, « Vocal ornamentation in Verdi : the phonographic evidence », *Nineteenth-Century Music*, vol. 7/1, 1983, p. 3-54.
- CRUTCHFIELD, Will, « The 19th Century : voices », Howard Mayer Brown et Stanley Sadie dir., *Performance practice : Music after 1600*, New York : Norton, 1989, p. 424-458.
- CRUTCHFIELD, Will, « Some thoughts on reconstructing singing styles of the past », *Journal of the conductor's guild*, vol. 10, 1989, p. 111-120.
- DALMONTE, Rossana, « Towards a semiology of humour in music », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 26 n° 2, 1995, p. 167-187.
- DAMOUR, Christophe, « L'influence de Delsarte sur le jeu de l'acteur de cinéma aux États-Unis », Vincent Amiel dir., *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes : PUR, 2007, <http://books.openedition.org/pur/595>, consulté le 28 août 2014.
- DAVIES, James Q., *Romantic anatomies of performance*, Berkeley : University of California Press, 2014.
- DELAGE, Roger, et DURIF, Frans, éd., *Emmanuel Chabrier. Correspondance*, Paris : Klincksieck, 1994.
- DESSAINT, Caroline, *Vers une spécialisation des artistes lyriques (1870-1914)*, mémoire de prix, Rémy Campos dir., CNSMDP, 2013.
- DEVRIÈS, Anik, « La maison Brandus. Heurs et malheurs d'un commerce d'éditions musicales au XIX^e

- siècle », *Revue de musicologie*, tome 70, 1984, p. 51-82.
- DEVRIÈS, Anik, et LESURE, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français, tome 2, de 1820 à 1914*, Genève : Minkoff, 1988.
- DUNAN, Élisabeth, *Inventaire de la série AJ³⁷ / tome premier*, Paris : S.E.V.P.E.N., 1971.
- DUTEURTRE, Benoît, *L'Opérette en France*, Paris : Seuil, 1997.
- DUTHEIL, Catherine, *La Chanson réaliste*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- ELLIOTT, Martha, *Singing in style*, New Haven : Yale University Press, 2008.
- ELLIS, Katharine, « The uses of fiction : contes and nouvelles in the *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1834-1844 », *Revue de musicologie*, tome 90, n° 2, 2004, p. 253-281.
- ELLIS, Katharine, « Vocal training at the Paris Conservatoire and the choir schools of Alexandre-Étienne Choron : debates, rivalries and consequences », in *Musical Education in Europe (1770-1914)*, Michael Fend et Michel Noiray dir., Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. 1, p. 125-144.
- ETIEMBLÉ, René, *Confucius*, Paris : Club français du livre, 1956.
- EVERIST, Mark, *Music and drama at the Paris Odeon 1824-1828*, Berkeley : University of California Press, 2002.
- EVERIST, Mark, « Enshrining Mozart : *Don Giovanni* and the Viardot circle », *19th-Century Music*, vol. 25, 2002, p. 165-189.
- EXPERT, Robert, *Voix de poitrine et voix de tête : quelle pédagogie aujourd'hui ?*, mémoire de pédagogie, Martine Kaufmann dir., CNSMDP, 2007.
- FALCK, Robert, « Parody and contrafactum : a terminological clarification », *The Musical Quarterly*, vol. 65 n° 1, janvier 1979, p. 1-21.
- FARKAS, Andrew, « Researching Caruso », *Opera Quarterly*, vol. 20, n° 3, 2004, p. 357-383.
- FAUQUET, Joël-Marie, dir., *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2003.
- FAUQUET, Joël-Marie, *Imager la musique au XIX^e siècle*, Paris : Klincksieck, 2013.
- FINSCHER, Ludwig, dir., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel : Bärenreiter, 2001.
- FOREMAN, Edward, *Authentic singing*, Minneapolis : Pro Musica Press, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, et CANTAGREL, Gilles, dir., *Guide de la mélodie et du lied*, Paris : Fayard, 1994.
- FRIGAU, Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris : Champion, 2014.
- FULCHER, Jane, « The Orpheon societies: "Music for the Workers" in Second-Empire France », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, juin 1979, p. 47-56.
- FULCHER, Jane, *The Nation's Image : French Grand Opera as Politics and politicized Art*, New York : Cambridge University Press, 1987.
- FUMAROLI, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris : Gallimard, 1994.
- GALLAND, Marthe, *Lettres - Fromental Halévy*, Heilbronn : Galland, 1999.
- GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les « Secrets » de la musique ancienne*, Paris : Fasquelle, 1964.
- GERHARD, Anselm, *The Urbanization of opera : music theater in Paris in the nineteenth century*, Chicago : University of Chicago Press, 1998.
- GHSQUIÈRE, Dominique, et CARIVEN-GALHARET, Renée, *Hervé, un musicien paradoxal*, Paris : Éditions des Cendres, 1992.
- GHSQUIÈRE, Dominique, *Les Maîtres de l'humour en musique*, Bad Ems : Verein für Geschichte / Denkmal- und Landschaftspflege, 2001.
- GILES, Peter, *The History and technique of the counter-tenor*, Aldershot : Scolar Press, 1993.
- GOSSET, Philip, *Divas and scholars : performing Italian opera*, Chicago : University of Chicago Press, 2006.
- GOURRET, Jean, *La Technique du chant en France depuis le XVII^e siècle*, Sens : Chevillon, 1973.
- GOURRET, Jean, *Entretiens sur le chant*, Sens : Chevillon, 1975.
- GOURRET, Jean, *La Vraie crise de l'opéra*, Paris : la Pensée universelle, 1976.
- GOURRET, Jean, *Histoire de l'Opéra de Paris : 1669-1971 portraits de chanteurs*, Paris : Publications universitaires, 1977.

- GOURRET, Jean, et Jean Giraudeau, *Les prestigieux ténors de l'Opéra de Paris*, Paris : Le Sycomore, 1980.
- GOURRET, Jean, *Encyclopédie des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris : Mengès, 1981.
- GOURRET, Jean, et Jean Giraudeau, *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris : Albatros, 1982.
- GOURRET, Jean, *Ces hommes qui ont fait l'opéra : 1669-1984*, Paris : Albatros, 1984.
- GOURRET, Jean, *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris : Albatros, 1987.
- GRANDIS, David, *À la recherche du chant perdu*, Paris : MJW, 2013.
- GRUBB, Thomas, *Singing in French*, New York : Schirmer Books, 1979.
- GSTREIN, Rainer, *Die vokale Romanze in der Zeit von 1750 bis 1850*, Innsbruck : Helbling, 1989.
- GUMFLOWICZ, Philippe, *Les Travaux d'Orphée*, Paris : Aubier, 2001.
- GUSTAFSON, Bruce, « Madame Brillon et son salon », *Revue de Musicologie*, tome 85, n° 2, 1999, p. 297-332.
- HARRIS, Ellen T., « Viardot sings Haendel », Roberta Montemorra Marvin et Hilary Poriss, *Fashions and legacies of nineteenth-century italian opera*, New York : Cambridge University Press, 2009, p. 9-29.
- HARRIS, Rachel M., *The Music salon of Pauline Viardot : featuring her salon opera Cendrillon*, thèse, Loraine Sims dir., Université de Louisiane, 2005.
- HEINRICH BERNARDONI, Nathalie, dir., *La Voix chantée entre sciences et pratiques*, Bruxelles : De Boeck, 2014.
- HEMMINGS, Frederick William John, *The Theatre Industry in nineteenth-century France*, Cambridge : Cambridge university press, 1993.
- HENSON, Karen, « Verdi, Victor Maurel and fin-de-siècle operatic performance », *Cambridge Opera Journal*, vol. 19, 2007, p. 59-84.
- HERVÉ, Emmanuel, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer (1831-1864)*, Pesaro : Fondazione Rossini, 2012.
- HIMELFARB, Constance, « Un salon de la Nouvelle-Athènes en 1839-1840 : L'album musical inconnu de Juliette Zimmermann », *Revue de Musicologie*, t. 87, n° 1, 2001, p. 33-65.
- HONEGGER, Geneviève, *Jules Stockhausen, Itinéraire d'un chanteur à travers vingt années de correspondance 1844-1864*, Lyon : Symétrie, 2011.
- HONDRÉ, Emmanuel, dir., *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*, Paris : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique, 1995.
- HONDRÉ, Emmanuel, « La mise en place des premières succursales du Conservatoire », Anne-Marie Bongrain et Alain Poirier dir., *Le Conservatoire de Paris : des Menus-Plaisirs à la cité de la musique (1795-1995)*, Paris : Buchet-Chastel, 1996, p. 169-200.
- HONDRÉ, Emmanuel, « Le Conservatoire de Paris et le renouveau du "chant français" », *Romantisme*, 1996, n° 93, p. 83-94.
- HOWAT, Roy, « Modernization : from Chabrier and Fauré to Debussy and Ravel », Richard Lagham Smith et Caroline Potter dir., *French music since Berlioz*, Aldershot : Ashgate, 2006, p. 197-222.
- HUEBNER, Steven, « Opera audiences in Paris 1830-1870 », *Music & Letters*, vol. 70 n° 2, mai 1989, p. 206-225.
- HUEBNER, Steven, *Les Opéras de Charles Gounod*, Alain et Marie-Stella Pâris trad., Arles : Actes Sud, 1994 [1^{re} édition *The Operas of Charles Gounod*, Oxford : Clarendon Press, 1990].
- JARDIN, Étienne, *Le Conservatoire et la Ville : les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX^e siècle*, thèse, Michael Werner dir., EHESS, 2006.
- JARDIN, Étienne, « Laure Cinti-Damoreau : du Conservatoire à La Muette de Portici », présentée le 4 avril 2012 lors du colloque international *Le Grand opéra : un genre et un modèle à l'Opéra-Comique*, actes à paraître en ligne, <http://www.bruzanemediabase.com/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles>, lien consulté le 19 avril 2015.

- JARDIN, Étienne, « Les albums de romances dans les concerts caennais de la monarchie de Juillet », Étienne Jardin, Johann Elart et Patrick Taïeb dir., *Quatre siècles d'édition musicale. Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Bruxelles : Peter Lang, 2014, p. 241-250.
- JOANNIS-DEBERNE, Henri, *Danser en société*, Paris : Bonneton, 1999.
- JOINER, James Richard, *Charles Amable Battaille, Pioneer in vocal science and the teaching of singing*, London : The Scarecrow Press, 1998.
- KALIFA, Dominique, *La Culture de masse en France / 1. 1860-1930*, Paris : Ed. la Découverte, 2001.
- KALTENECKER, Martin, *L'Oreille divisée*, Paris : MF, 2011.
- KAISER, Peter, éd., Fromental Halévy, *Mélodies, romances et duos*, Weinsberg : Galland, 2008.
- KAUFFMAN, Deborah Ann, *Vocal portamento in the Romantic era : a study of vocal treatises and historical recordings of Lieder by Brahms*, thèse d'interprétation, Stanford University, 1992.
- KINDERMAN, William, « Genetic criticism as an integrating focus for musicology and music analysis », *Revue de musicologie*, t. 98, n° 1, 2012, p. 15-42.
- KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris : Minerve, 1991.
- KLEIN, Axel, *O'Kelly: An Irish musical family in nineteenth-century France*, Norderstedt : BoD, 2014.
- KRAKOVITCH, Odile, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906) / inventaire*, Paris : Centre historique des archives nationales, 2003.
- KUIJKEN, Barthold, *The Notation is not the music - Reflections on more than 40 years' intensive practice of early music*, Bloomington : Indiana University Press, 2013.
- KUTSCH, Karl Josef et RIEMENS, Leo, *Großes Sängerlexikon*, München und Bern : K.G. Saur, 1997.
- LABAT-POUSSIN, Brigitte, *Archives du Théâtre national de l'Opéra (AJ¹³ 1 à 1466)*, Paris : Archives nationales, 1977.
- LABOURIE, Martine, *Tour de France d'un ténor : histoire d'un ténor d'opéra à travers la France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris : Christian, 1998.
- LACOMBE, Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997.
- LACOMBE, Hervé, « De la différenciation des genres : Réflexion sur la notion de genre lyrique français au début du XIX^e siècle », *Revue de Musicologie*, tome 84 n° 2, 1998, p. 247-262.
- LACOMBE, Hervé, *Georges Bizet*, Paris : Fayard, 2000.
- LACOMBE, Hervé, « Opéra et produits dérivés / le cas du théâtre lyrique français au XIX^e siècle », Jacques Marseille et Patrick Eveno dir., *Histoire des industries culturelles en France, siècles / Actes du colloque en Sorbonne / décembre 2001*, Paris : Association pour le Développement de l'Histoire Économique, 2002, p. 431-443.
- LACOMBE, Hervé, *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, Paris : Fayard, 2007.
- LACOMBE, Hervé, « Béatrice et Bénédict : un cadre classique pour l'imaginaire berliozien », in Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud dir., *Berlioz. Textes et contextes*, Paris : SFM, 2011, p. 251-262.
- LAMESCH, Sylvain, *Mécanismes laryngés et voyelles en voix chantée*, thèse, Jean-Dominique Polack et Michèle Castellengo dir., Université Pierre et Marie Curie, 2010.
- LANDAU, Bernard, dir., *Les Grands Boulevards. Un parcours d'innovation et de modernité*, Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 2000.
- LANDINI, Giancarlo, « Gilbert Louis Duprez ovvero l'importanza di cantar Rossini », *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* n° 1-3, 1982, p. 29-54.
- LAQUEUR, Thomas, « Response : Men with a past », *Cambridge Opera Journal*, vol. 19, n° 1, 2007, p. 85-89.
- LASSUS, Marie-Pierre, *La Voix impure ou Macbeth de Verdi*, Paris : Klincksieck, 1992.
- LASPEYRES, Isabelle, « Les salons où l'on chante à la fin du second Empire », *Revue Internationale de Musique Française*, n° 17, juin 1985, p. 57-74.
- LAUNAY, Florence, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2006.
- LE DRÉAU, Guillaume, *Le Salon musical à Paris sous le Second Empire*, mémoire de prix, Rémy Campos dir., CNSMDP, 2010.
- LE DUC, Antoine, *La Zarzuela : les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, Liège :

- Mardaga, 2003.
- LE MOIGNE-MUSSAT, Marie-Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève : Minkoff, 1988.
- LEBLANC, Judith, *Avatars d'opéras*, Paris : Garnier, 2014.
- LEECH-WILKINSON, Daniel, *The Changing Sound of music : approaches to studying recorded musical performance*, Londres, Center for the History and Analysis of Recorded Music, 2010 [1^{re} parution en 2009], <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/>, consulté le 14 mars 2013.
- LEGRAND, Raphaëlle, « Emploi théâtral et représentations de la masculinité à la fin du XVIII^e siècle : notes sur Louis Michu, acteur-chanteur de la Comédie Italienne », *Cahiers rémois de musicologie*, n° 7, 2013, p. 5-25.
- LEHMANN, Michel, « La voix du masculin du castrat au ténor », Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron dir., *Masculinités, état des lieux*, Toulouse : Érès, 2011, p. 123-135.
- LENNEBERG, Hans, *On the Publishing and Dissemination of Music 1500-1850*, New-York : Pendragon Press, 2003.
- LESOURD, Laurent, *Gilbert Duprez (1806-1896), un ténor français au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, Jean Mongrédien dir., Université Paris-Sorbonne, 1978.
- LESURE, François, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris : Klincksiek, 1999.
- LETELLIER, Robert Ignatius, éd., Giacomo Meyerbeer, *The Diaries*, 4 vol., Madison : Fairleigh Dickinson University press, 1999-2004.
- LETELLIER, Robert Ignatius, *Opéra-Comique : a sourcebook*, Newcastle upon Tyne : Cambridge scholars, 2010.
- LIMANSKY, Nicholas E., « Luisa Tetrazzini : Coloratura secrets », *Opera Quaterly*, vol. 20, n° 4, 2004, p. 540-569.
- LORIOT, Charlotte, *La Pratique des interprètes de Berlioz et la construction du comique sur la scène lyrique au XIX^e siècle*, thèse, Jean-Pierre Bartoli dir., Université Paris-Sorbonne, 2013.
- LORIOT, Charlotte, « Le Jeu de Féréol sur la scène de l'Opéra-Comique », *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Lyon : Symétrie, [2015].
- MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque 1877-1949 : Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris : Édition des Archives contemporaines, 2009.
- MALFROY, Elisabeth, « La romance de 1851 à 1858 vue à travers *Le Méneestrel* », *Revue Internationale de Musique Française*, n° 27, novembre 1988, p. 51-60.
- MANCINI, Roland, *L'Art du chant*, Paris : PUF, 1969.
- MAREK, Dan H., *Giovanni Battista Rubini and the bel canto tenors*, Lanham : Scarecrow, 2013.
- MARGOLLÉ, Maxime, *Aspects de l'opéra-comique sous la Révolution : l'évolution du goût et du comique aux théâtres Favart et Feydeau entre Médée (1797) et L'Irato (1801)*, thèse, Jean Gribenski dir., Université de Poitiers, 2013.
- MARTIN, Marc, *Trois Siècles de publicité en France*, Paris : O. Jacob, 1992.
- MARTIN, Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes : 1791-1864*, Paris : Champion, 2007.
- MASON, David, « The teaching (and learning) of singing », John Potter dir., *The Cambridge Companion to singing*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 204-220.
- MATUSHEVSKI, Voytek, « Jean de Reszke as pedagogue », *Opera Quaterly*, vol. 12, n° 1, 1995, p. 47-70.
- MATUSHEVSKI, Voytek, « Bidù Sayão, the last pupil of Jean de Reszke », *Opera Quaterly*, vol. 12, n° 1, 1995, p. 65-87.
- MECKE, Ann-Christine, *Mutantenstadl : der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin : Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007.
- MÉTAIRIE, Anne-Sophie, « Mains virtuoses et anonymes : près d'un siècle de transcriptions pianistiques du *Prophète* (1850-1943) », Matthias Brzsoska, Andreas Jacob et Nicole K. Strohmam dir., *Giacomo Meyerbeer, Le Prophète, Edition – Konzeption – Rezeption*, Hildesheim : Olms, 2009, p. 461-512.
- MILLER, Richard, *Training tenor voices*, New-York : Macmillan, 1993.

- MILLER, Richard, *On the art of singing*, New-York : Oxford University Press, 1996.
- MILLER-FRANK, Felicia, *The Mechanical Song : women, voice, and the artificial in nineteenth-century French narrative*, Stanford : Stanford University Press, 1995.
- MODUGNO, Maurizio, « Domenico Donzelli e il suo tempo », *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 18, n° 2, 1984, p. 200-216.
- MOLINO, Jean, « Fact and the Semiology of Music », *Music Analysis*, vol. 9, n° 2, 1990, p. 105-156.
- MONTALEMBERT, Eugène de, et ABROMONT, Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 2010.
- MONTALEMBERT, Eugène de, et ABROMONT, Claude, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 2010.
- MONTGOMERY, David, *Franz Schubert's music in performance*, Hillsdale : Pendragon Press, 2003.
- MOYSAN, Bruno, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon : Symétrie, 2009.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : UGE, 1975.
- NAVARRE, Jean-Philippe, éd., Ernest Deldevez, *L'Art du chef d'orchestre et De l'exécution d'ensemble*, Liège : Mardaga, 2005.
- NIROUËT, Jean, *L'Art du chanteur à la belle époque, art vocal et gestuel de la fin du XIX^e siècle aux débuts du phonographe et du cinéma muet*, thèse, Guy Gosselin dir., Université de Tours, 2004.
- NOSKE, Frits, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris : PUF, 1954.
- OTT, Jacqueline et Bertrand, *La Pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- PARENT-LARDEUR, Françoise, *Lire à Paris au temps de Balzac*, Paris : EHESS, 1999.
- PERES DA COSTA, Neil, *Performing practices in late-nineteenth-century piano playing : implications of the relationship between written texts and early recordings*, thèse, Clive Brown et Julian Rushton dir., University of Leeds, 2001.
- PIERRE, Constant, *Le Conservatoire de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900.
- PISTONE, Danièle, *Heugel et ses musiciens*, Paris : PUF, 1984.
- PLEASANTS, Henry, *The Great Tenor tragedy : the last days of Adolphe Nourrit as told (mostly) by himself*, Portland : Amadeus Press, 1995.
- PORISS, Hilary, « A madwoman's choice: aria substitution in *Lucia di Lammermoor* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, n° 1, mars 2001, p. 1-28.
- POTTER, John, *Vocal Authority : Singing Style and ideology*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- POTTER, John, « The Rise and Fall of Portamento in Singing », *Music and Letters*, vol. 87, n° 4, 2006, p. 523-550.
- POTTER, John, « The tenor-castrato connection, 1760-1860 », *Early Music*, vol. 35, n° 1, 2007, p. 97-110.
- POTTER, John, *Tenor. History of a voice*, New Haven: Yale University Press, 2009.
- POTTER, John et SORRELL, Neil, *A history of singing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- PRÉVOST, Paul, dir., *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz : Serpenoise, 1995.
- PUGLIESE, Romana Margherita, « The Origins of Lucia Di Lammermoors Cadenza », *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, n° 1, mars 2004, p. 23-42.
- RADOMSKI, James, *Manuel García (1775–1832) : chronicle of the life of a bel canto tenor at the dawn of romanticism*, New York : Oxford University Press, 2000.
- RAMAUT, Alban, et BARA, Olivier, dir., *Généalogies du romantisme musical français*, Paris : Vrin, 2012.
- REIBEL, Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : Champion, 2005.
- REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue romantique*, Paris : Fayard, 2013.
- REID, Cornelius, *A dictionary of vocal terminology : An analysis*, New-York : Patelson, 1984.
- RIGGS, Geoffrey S., *The assoluta voice in opera (1797-1847)*, Jefferson : McFarland, 2003.
- ROLAND-WIECZOREK, Sophie-Louise Chantal, *Louis Delaquerrière and the french school of singing*, these d'interprétation, Gary Avin dir., Indiana University, 2007.
- ROMAN D'AMAT, Jean-Charles, *Dictionnaire de biographie française*, Paris : Letouzey et Ané, 1948-

2000.

- ROSSELLI, John, « Grand opera : nineteenth-century revolution and twentieth-century tradition », John Potter dir., *The Cambridge Companion to singing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 96-108.
- ROUDET, Jeanne, *Méthodes et traités, série II, France 1800-1860*, Courlay : Fuzeau, 7 volumes, 2005.
- ROUILLÉ, Nicole, *Le Beau Parler français*, Sampzon : Delatour, 2008.
- SCHNAPPER, Laure, « Chanter la romance », *Napoleonica. La Revue*, 2010/1 n°7, p. 3-20.
- SCHNEIDER, Herbert, « Die Bearbeitung des *Pardon de Ploërmel* von G. Meyerbeer im Jahre der Uraufführung », Jürgen Schläder et Reinhold Quandt dir., *Festschrift Heinz Becker*, Laaber : Laaber Verlag, 1982, p. 152-161.
- SCHNEIDER, Herbert, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Liège : Mardaga, 1998.
- SCHROETER, Sheridan Jean, *Singing Berlioz : A study in 19th-century performance practice*, thèse d'interprétation, Stanford University, 1991.
- SEEDORF, Thomas, « Das Falsett der Tenöre. Zu Klangästhetik und Gesangstechnik von Tenören des frühen 19. Jahrhunderts », *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen et Kai Wessel dir., Mainz : Schott, 2012, p. 155-166.
- SELETSKY, Robert, « The performance practice of Maria Callas : interpretation and instinct », *Opera Quaterly*, vol. 20, n° 4, 2004, p. 587-602.
- SIMONEAU, Léopold, *L'Art du bel canto*, Québec : Boréal, 1995.
- SINGHER, Martial, *An interpretive guide to operatic arias*, University Park : The Pennsylvania State University Press, 1983.
- SMART, Mary Ann, « The Lost Voice of Rosine Stoltz », *Cambridge Opera Journal*, vol. 6 n° 1, 1994, p. 31-50.
- SMITH Jr., Michael Lee, *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C : The Influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production*, thèse d'interprétation, Alfonse Anderson dir., Université du Nevada, 2011.
- SOUTHON, Nicolas, *L'Émergence de la figure du chef d'orchestre et ses composantes socio-artistiques. La naissance du professionnalisme musical – François-Antoine Habeneck (1781-1849)*, thèse, Joël-Marie Fauquet dir., Université de Tours, 2008.
- STARK, James, *Bel Canto : A history of vocal pedagogy*, Toronto : University of Toronto Press, 2003.
- STEANE, John, « The grand tradition revisited. John Steane reflects on the status of historic recordings in modern times », *The Musical Times*, vol. 135, n° 1822, 1994, p. 752-756.
- STIEGER, Franz, *Opernlexikon*, Tutzing : Schneider, 11 vol., 1975-1983.
- STRAVINSKY, Igor, *Poétique musicale*, Paris : Janin, 1945.
- TAÏEB, Patrick, « Préface », Arthur Pougin, *Figures d'opéra-comique*, Lyon : Symétrie, 2012.
- TARUSKIN, Richard, « The pastness of the present and the presence of the past », Nicholas Kenyon éd., *Authenticity and Early Music*, London : Oxford University Press, 1997, p. 137-210.
- TOFT, Robert, *Heart to heart : expressive singing in England (1780-1830)*, Oxford : Oxford University Press, 2000.
- TOMATIS, Alfred, *L'Oreille et la voix*, Paris : Laffont, 1987.
- TRONCHOT, Raymond, *L'Enseignement mutuel en France de 1815 à 1833*, thèse, Université Panthéon-Sorbonne, 1972.
- TRUMMER, Bernt, *Sprechend singen, singend sprechen : die Beschäftigung mit der Sprache in der deutschen gesangspädagogischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim : Olms, 2006.
- TUNLEY, David, éd., *Romantic french song*, London : Garland, 1994.
- TUNLEY, David, *Salons, Singers and songs : a background to Romantic French song 1830-1870*, Aldershot : Ashgate, 2002.
- VERSCHAEVE, Michel, *Le traité de chant et mise en scène baroques*, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1998.

- VEST, Jason Christopher, *Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and transformations of tenor technique in the early nineteenth century : historical and physiological considerations*, thèse d'interprétation, Everett McCorvey dir., Université du Kentucky, 2009.
- VITALE, Alessia, *La Leçon de chant*, mémoire de DEA, Michel Imberty dir., Université Paris-Sorbonne, 2007.
- VIVÈS, Vincent, *Leconte de Lisle et la poétique de la mélodie française*, thèse, Françoise Escal dir., EHESS, 1994.
- VIVÈS, Vincent, et ZEDDA, Paolo, éd., *Romances françaises à l'intention des chanteurs débutants*, Paris : AFPC, 1995.
- VIVÈS, Vincent, et FAURE, Michel, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris : CNRS, 2000.
- WALSH, Basil F., *Catherine Hays, 1818-1861 : the hibernian prima donna*, Dublin: Irish Academic Press, 2000.
- WALSH, Thomas Joseph, *Second Empire opera : The Théâtre Lyrique Paris 1851-1870*, London : Calder, 1981.
- WEBER, William, dir., *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914, Managers, Charlatans, and Idealists*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2004.
- WHITE, Kimberly, *The Cantatrice and the profession of Singing at the Paris Opera and Opera-Comique 1830-1848*, thèse, Steven Huebner dir., McGill University (Montréal), 2012.
- WILLSON, Flora, « Classic staging : Pauline Viardot and the 1859 *Orphée* revival », *Cambridge Opera Journal*, vol. 22, n° 3, 2012, p. 301-326.
- WISTREICH, Richard, « Reconstructing pre-Romantic singing technique », John Potter dir., *The Cambridge Companion to singing*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 178-191.
- WOJDA, Aleksandra, *Voix naturelles et langages du lied et de la mélodie chez Franz Schubert, Robert Schumann et Hector Berlioz. Chanter au Singulier*, thèse, Jésus Aguila et Michel Lehman dir., Université Toulouse 2 Le Mirail, 2009.
- YANG, Injoon, *The Castrati and the aesthetics of baroque bel canto singing : Influences on the romantic tenor*, thèse, Temple University (Philadelphie), 2008.
- YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph : Nizet, 2000.
- YON, Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris : Gallimard, 2000.
- YON, Jean-Claude et GOETSCHER, Pascale, dir., *Directeurs de théâtre*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2008.
- YON, Jean-Claude, dir., *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris : Armand Colin, 2010.
- YON, Jean-Claude et LE GONIDEC, Nathalie, dir., *Trétaux et paravents*, Paris : Créaphis, 2012.
- ZAJTMANN, Marc, *La vie musicale à Lyon au XIX^e siècle*, thèse, Janine Cizeron dir., Université Lumière – Lyon 2, 2000.
- ZELLER, Olivier, *Jean Dubu / Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1997.

2. Sites internet

- BARKER, Gerald R., *Histoire du ténor*, <http://historyofthetenor.com>, consulté le 10 mai 2013.
- BETTENS, Olivier, *Chantez-vous français ?*, <http://virga.org/cvf/>, consulté le 12 septembre 2014.
- DAVID, Hervé, *L'Art lyrique français*, <http://artlyriquefr.fr/>, consulté le 10 mai 2013.
- ELLIS, Katharine, et EVERIST, Mark, *Francophone Music Criticism*, <http://music.sas.ac.uk/fmc/collections/bibliographical-resources-and-work-in-progress> le 10/05/13.
- ZEDDA, Paolo, *Chant et phonétique [italienne]*, <http://zeddap.perso.neuf.fr/paolozsite/> le 12/09/14.

Index nomine

A

Abraham, Hélène, 237
Abromont, Claude, 367, 389, 390
Achard, Léon, 251, 287, 293, 310, 319, 320, 364
Achté, Emmy, 94
Adam, Adolphe, 21, 34, 110, 115, 170, 241, 249, 274, 275, 278, 279, 311, 321, 337, 345, 363
Affre, Agustarello, 218
Aïtoff, Irène, 181, 205
Alagna, Roberto, 115, 220, 275, 276
Alary, Giulio, 84, 213, 385
Albani, Emma, 160
Alboni, Marietta, 52, 390
Albou, Frédéric, 7
Alexandre-Bernard, 267
Amiel, Vincent, 42
Amstrong, Alan, 167, 194, 196
Ancelot, Virginie, 340, 344, 359
Anderson, Alfonse, 145, 169
Andrade, Auguste, 59, 61
Ansotegui, Mlle, 282
Archainbaud, Eugène, 67, 100, 221, 222, 250, 251
Argoult, Antoine d', 195
Arguer, Jane, 180
Arienta, Sonia, 44
Armandi, Eutime Marie, 294
Arnaud, Angélique, 13, 16, 20, 21, 42, 46, 51, 117, 126, 133, 137, 144, 207, 231, 240, 350, 351
Arnstein, Claire, 282
Ashbrook, William, 103, 125, 198
Auber, Daniel-François-Esprit, 11, 21, 25, 34, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 79, 80, 81, 83, 92, 93, 98, 115, 124, 126, 175, 191, 192, 193, 194, 196, 210, 211, 213, 214, 269, 274, 275, 278, 279, 280, 292, 317, 344, 364, 365, 393, 417
Auclair, Cécile-Eloïse-Zulmé, 279
Auclair, Mathias, 44
Audiffret, Pierre-Hyacinthe, 238
Audran, Marius, 271

Audubert, Jules, 121, 128, 155, 164, 214, 219, 293, 335
Augier, Émile, 390
Auguste, 24
Autrive, Max d', 353

B

Balanqué, Mathieu Émile, 266
Balzac, Honoré de, 240, 334, 391
Banderali, David, 63, 82, 103
Banducci, Antonia L., 102
Bara, Olivier, 143, 169, 221, 238, 250, 297, 298, 321, 322, 360
Barateau, Émile, 343
Barbier, Jules, 174, 233, 338
Barbot, Joseph dit Jules, 77, 93, 279, 289
Baroche, Pierre-Jules, 79, 80
Barria, A., 119
Bartoli, Jean-Pierre, 44, 185, 206, 246
Batiste, Édouard, 82, 83, 93, 104, 139
Batta, W., 350
Battaille, Charles, 16, 77, 80, 174, 277, 341
Battistini, Mattia, 216
Battu, Léon, 313
Bauché, Alexandre, 81, 287, 294
Bauchelet, Mlle, 282
Bax, Saint-Yves, 147
Bayard, Jean-François-Alfred, 58
Bazin, François, 319, 389
Beale, Willert, 23
Beaufort, Raphaël, 205
Beaujon, Marise, 128
Beaumont, Alfred, 288
Beaumont-Vassy, Édouard Ferdinand vicomte de, 347
Beethoven, Ludwig von, 90, 191
Beets, Théo, 218
Béfast, 34, 245
Beghelli, Marco, 17, 30
Belamy, Théodore, 390
Belgiojoso, Cristina Trivulzio princesse de, 347

- Bellecour, 266
 Bellini, Vincenzo, 31, 159, 166, 191, 254, 297
 Bellissen, Jacques de, 347
 Beltrando-Patier, Marie-Claire, 366, 367, 371, 389
 Ben Sedira, Leïla, 215
 Bendelari, Augusto, 145, 401
 Benedetti, Robert, 417
 Bénédict *Voir* Jouvin, Benoît
 Bénédit, Gustave, 85, 296, 307, 397
 Benveniste, Émile, 189
 Benvenuti, Giuseppe, 349
 Béranger, Pierre-Jean de, 329, 378
 Bérard, Jean Antoine, 16
 Berberian, Cathy, 417
 Berlioz, Hector, 24, 25, 32, 34, 37, 44, 125, 153, 156, 166,
 180, 185, 206, 216, 239, 242, 246, 247, 258, 276, 292,
 319, 326, 363, 370, 371, 376, 377, 386, 393, 404
 Bernard, Charles de, 342, 343
 Bernard, Paul, 233, 363, 364
 Berthoud, Samuel-Henry, 337
 Berton, Henri, 90, 328, 397, 417
 Bertrand, Gustave, 65, 67, 73, 132, 133, 161, 232, 317,
 395, 396
 Besozzi, Louis Désiré, 367
 Bettens, Olivier, 123
 Beyle, Henri, 138
 Beyle, Léon, 218, 219
 Bilbaut, Juliette, 179, 180
 Bis, Hippolyte, 21
 Bizet, Georges, 95, 173, 216, 237, 275, 276, 306, 307,
 349, 370, 375
 Blanc, Charles, 93
 Blanc, Simone, 205
 Blanchard, Henri, 52, 53, 75, 335
 Blanche, Alfred, 64, 80, 81
 Blangini, Felice, 328, 329, 346, 417
 Bloch, Gregory, 261
 Blondeau, Auguste Louis, 136, 208, 245, 368
 Bohée, Philippe, 176
 Boieldieu, Adrien (fils), 34, 383
 Boieldieu, Adrien (père), 34, 177, 178, 179, 250, 275,
 278, 279, 298, 311, 314, 315, 328, 345, 363, 365, 417
 Boigne, Charles de, 201
 Boileau, Nicolas, 342
 Boisquet, François, 185
 Boissière, Charles, 42
 Boiteau, Paul, 329
 Bongrain, Anne-Marie, 86
 Bonnaire, Félix, 200
 Bonnardot, Jacqueline, 30
 Bordèse, Luigi, 390
 Bordogni, Jean-Marc, 63, 64, 74, 76, 79, 80, 81, 82, 84,
 279
 Boschiero, Robert, 7
 Bosselet, Charles, 265
 Bossis, Bruno, 187, 189
 Bouché, L., 13, 101
 Boucheron, Maxime, 357
 Bouchot, 340, 353
 Bouffé, Hugues Marie Désiré, 337
 Bouglé, Aurélie, 7
 Bouissou, Sylvie, 326
 Boulanger, Ernest, 122, 178, 210, 211, 361
 Boulanger, Frédéric, 178
 Boulanger, Karine, 206
 Boulanger, Lili, 210
 Boulanger, Mme *Voir* Hallinger, Marie-Julie
 Boulanger, Nadia, 178, 210
 Boulez, Pierre, 410
 Boulo, Jean Jacques Joseph, 93, 287, 289
 Braham, John, 248
 Branchu, Caroline, 86
 Brancour, René, 343, 375
 Brémont, Léon, 330
 Bretaudeau, Isabelle, 370
 Bréton, Geneviève, 338, 342, 349
 Bréval *Voir* Lourdel, Charles-Louis
 Bréval, Lucienne *Voir* Schilling, Bertha-Agnès-Lisette
 Briffault, Eugène, 243
 Briggs, Asa, 18
 Brillon de Jouy, Anne Louise Boyvin d'Hardancourt, 328
 Broman-Kananen, Ulla-Britta, 94
 Broschi, Carlo, 255
 Broussan, Leimistin, 206

Büsser, Henri, 103, 128

Bussine, Romain (jeune), 77, 79

C

Cabel, Edmond, 363

Cabel, Marie, 213, 358

Cage, John, 417

Calderon, Pedro Ignacio, 376

Callas, Maria, 33, 122

Campos, Rémy, 7, 15, 25, 36, 65, 66, 89, 90, 120, 153,
154, 170, 187, 197, 206, 210, 211, 222, 403, 415, 417

Campra, André, 102

Candia, Mario de, 23, 27, 171, 217, 221, 256, 294

Cantagrel, Gilles, 366, 367, 371, 376, 377, 389

Capdeville, Marie Désirée Clari, 110, 118, 161, 348, 355

Capoul, Victor, 232, 233, 240

Carafa, Michele Enrico, 417

Caron, Eugène-Charles, 283

Carré, 289

Carré, Albert, 173

Carré, Michel, 173, 174, 233, 312, 319, 338

Carulli, Gustave, 88, 124, 185

Caruso, Enrico, 218, 219, 220

Carvalho, Léon, 81

Carvalho, Mme Voir Miolan-Carvalho, Caroline

Casimir, Mme Voir Dubois, Alphonsine-Virginie-Marie

Caspari, Friedrich, 377

Castellengo, Michèle, 39, 190

Castil-Blaze, 104, 264, 335, 417

Caswell, Austen, 163

Cazaux, Antoine, 355

Cazaux, Antoine Mme, 355

Cazès, Pierre, 7

Celletti, Rodolfo, 17, 187, 188, 239, 305

Chabot-Canet, Céline, 44

Chabrier, Emmanuel, 307, 336, 356, 370, 376, 399

Chambrier, James de, 335

Champein, Stanislas, 54

Champmeslé, Marie Desmares, dite, 102

Champollion, Jean-François, 393

Chaouche, Sabine, 43

Charle, Christophe, 44

Charles, Daniel, 417

Charlton, David, 345

Charpentier, Marc-Antoine, 220, 386

Chaslin, Frédéric, 181

Chateur, Henri, 77, 114

Chaudesaigues, 385

Chausson, Ernest, 370

Chaynes-Decaux, Odette, 205

Cheer, Clarissa, 104

Cheng, William, 340

Chéret, Pierre, 390

Cherubini, Luigi, 31, 63, 83, 86, 90, 191, 373, 417

Chevallier, Jules, 65

Choiseul, Claude-Antoine-Gabriel de, 195

Chollet, Jean-Baptiste, 79, 241, 249, 322

Chopin, Frédéric, 111

Choron, Alexandre, 33, 107, 159, 170, 176, 204, 239, 380

Choudens, Paul de, 179

Chrétien, Mlle, 95

Ciabrini, Carlo, 218

Cinti-Damoreau, Laure, 25, 33, 47, 63, 64, 68, 79, 80, 85,
86, 93, 96, 98, 108, 115, 128, 144, 163, 174, 175, 191,
193, 194, 195, 196, 210, 213, 214, 215, 238, 253, 284,
296, 304, 335, 378, 390, 397

Clapisson, Louis, 134, 249, 355, 358, 385

Clark, Maribeth, 170

Clay, Lauren, 41

Clérice, Charles, 212

Cochet, Thérèse, 205

Cogniard, Théodore, 242

Cohen, Jeff, 376

Cohen, Robert, 169

Colas, Damien, 163, 408

Coleman, Ornette, 189

Collignon, François-Michel-Gustave, 376

Colombier, 55

Colon, Jenny, 210, 337

Colonne, Édouard, 370

Comettant, Oscar, 33, 40, 233, 258, 341

Concone, Giuseppe, 84, 279

Condé, Gérard, 367, 369, 376, 377

Confucius, 41

Corbin, Alain, 236, 237, 238
 Corday, Charlotte, 237
 Cordoliani, Emmanuelle, 7, 51
 Cormon, Eugène, 173, 315, 316
 Cornic, Sylvain, 386
 Costallat, Georges, 307, 399
 Cotro, Vincent, 189
 Couderc, Joseph, 79, 175, 232
 Couderc, Simone, 115
 Coulon, Théodore-Jean-Joseph, 77
 Courbet, Gustave, 292
 Cousin, Alexia, 350
 Coussy, Mme de, 74
 Crapez, Christophe, 143
 Crémieux, Adolphe, 21
 Crémieux, Hector, 315
 Crescentini, Girolamo, 396
 Crespin, Régine, 376
 Crivelli, Gaetano, 84
 Croiza, Claire, 237
 Crosti, Eugène, 221, 260
 Cruvelli, Sophie, 24
 Curzon, Henri de, 171, 174, 177, 200, 216, 330, 348
 Cussy, Marie-Ambroisine dite Minette de, 80, 96
 Czerny, Charles, 374

D

Dahhani, Victor, 175
 Dalayrac, Nicolas, 58, 249, 345
 Daly, César, 153
 Damour, Christophe, 42
 Dangely, Paul, 218
 Danjou, Félix, 137
 Darcier, Joseph, 349
 Darck, Pierre, 205
 Daumier, Honoré, 152, 273, 336
 Dauriac, Lionel, 135, 162
 David, Félicien, 101, 319
 David, Hervé, 7, 16, 218, 350
 David, Jules, 57, 333
 Davidson, John, 291
 Debussy, Claude, 124, 181, 376, 380, 408

Declercq, Gilles, 33
 Degola, André, 72, 84, 105, 106, 184
 Deguerry, Gaspard, 120
 Déjazet, Eugène, 265
 Déjazet, Virginie, 337
 Delacour, Alfred, 319
 Delage, Roger, 307, 336, 356, 370, 399
 Delaporte, Michel, 241
 Delaquerrière, José, 118, 151, 161
 Delaquerrière, Liliane, 254
 Delaquerrière, Louis, 15, 118, 161, 254
 Delatouche, Henri, 389
 Delavigne, Germain, 191, 292
 Deldevez, Ernest, 18, 19, 31, 143, 201, 203, 207, 349
 Delestre-Poirson, Charles-Gaspard, 304
 Delibes, Léo, 179, 370, 390
 Deligny, Eugène, 137
 Delle Sedie, Enrico, 17, 39, 84, 85, 119, 145, 244, 257, 259
 Delmas, Francisque, 206
 Delprat, Charles, 56, 57, 63, 64, 72, 75, 87, 88, 89, 97, 128, 129, 136, 138, 161, 184, 245, 255, 257, 258, 346, 361
 Delsarte, Camille, 360
 Delsarte, François, 13, 16, 20, 21, 41, 42, 46, 51, 102, 117, 126, 133, 137, 144, 207, 231, 240, 350, 351, 360, 399
 Delsarte, Gustave, 351
 Delsarte, Mme François, 207
 Demougeot, Marcelle, 128
 Denisov, Edison, 408
 Dérivis, Prosper, 83
 Dervaux, Pierre, 208
 Desarbres, Nérée, 35
 Descartes, René, 26
 Deschamps, Émile, 196, 239, 389
 Deschamps, Ernest, 351
 Desdet, 120
 Dessaint, Caroline, 417
 Devéria, Achille, 372
 Devieilh, Sabine, 215
 Di Profio, Alessandro, 32

Dickens, Charles, 44
 Diday, Paul, 247, 248, 261, 347
 Diderot, Denis, 334
 Dobré, Mlle, 390
 Dollingen, Zacharias, 163
 Donizetti, Gaetano, 25, 31, 34, 58, 60, 126, 198, 212, 254, 274, 276, 278, 279
 Donzelli, Domenico, 33, 241
 Dörffel, Alfred, 275
 Doria, Renée, 417
 Dorliac, Nina, 376
 Dorus-Gras, Julie, 203
 Dorval, P., 113, 116
 Doucet, Camille, 139
 Doudvry, Mlle, 77
 Doussot, Joëlle-Elmyre, 371
 Dratwicki, Alexandre, 212, 238, 250, 345
 Dubois, Alphonsine-Virginie-Marie, 288
 Dubu, Jean, 332
 Duchesne, Adolphe, 231, 232, 233
 Duchesne, Dr, 111
 Duflot-Maillard, Mme, 80
 Duhamel, Raoul, 118, 134, 260
 Dulaurens, Charles, 243
 Dumanoir *Voir* Pinel, Philippe-François
 Dumas, Alexandre (père), 44, 165
 Dumazert, Guy, 16, 218, 349
 Dumersan, Théophile, 144, 154, 163, 211
 Dupanloup, Félix, 120
 Dupaty, Emmanuel, 58
 Dupeyron, Hector, 218
 Dupin, Aurore, 297
 Dupin, Henri, 249
 Duplessis, Rose Alphonsine Plessis dite Marie, 346
 Dupont, Alexis, 296, 365
 Dupont-Vernon, Henri, 105, 116, 119, 134, 224
 Duprez, Édouard, 217
 Duprez, Gilbert
 archéophonie, 162, 163, 164, 165, 168, 291
 compositeur, 247, 362
 historiographie, 35
 professeur, 67, 176, 252, 318, 319, 347

Duprez, Léon, 349, 350, 362, 363
 Durante, Francesco, 398
 Durif, Frans, 307, 336, 356, 370, 399
 Dutheil, Catherine, 349, 494
 Duval, Georges, 111, 240, 241
 Duval, Joséphine-Arthémise, 279
 Duverger père, 169
 Duverger, Paul, 111
 Duvernoy, Charles, 82, 206
 Duvernoy, Edmond, 93
 Duvernoy, Henri, 76

E

El Arbi, Benjamin, 393
 Elie, Georges Antoine Roussy dit, 83, 317
 Elleviou, Jean, 58, 238, 267, 271, 322
 Elliott, Martha, 377
 Elwart, Antoine, 170, 279, 383, 408
 Enoch, Wilhelm, 370
 Ergal, Yves-Michel, 32
 Escalais, Léon, 218
 Escudier, Marie, 31, 55, 68, 121, 202, 239, 242, 277, 325, 329, 351, 402
 Etcheverry, Jésus, 208
 Ethuin, Paul, 208
 Etiemblé, René, 41
 Étienne, Charles-Guillaume, 249
 Everist, Marc, 176, 286
 Expert, Robert, 32, 231, 245
 Eyraud, Paul, 95

F

Falcon, Cornélie, 350
 Farinelli, 396, *Voir* Broschi, Carlo
 Faucher, Léon, 98
 Fauquet, Joël-Marie, 292, 326, 357, 367
 Fauré, Gabriel, 366, 371, 376, 380, 387
 Faure, Jean-Baptiste, 17, 40, 60, 80, 92, 98, 102, 105, 117, 121, 127, 150, 151, 157, 171, 174, 177, 180, 184, 192, 200, 210, 211, 216, 217, 238, 239, 251, 252, 253, 272, 299, 300, 306, 320, 329, 330, 332, 338, 346, 348

Faure, Michel, 371, 375
 Féjard, Simone, 205
 Feldman, Jill, 373
 Ferraton, Yves, 7
 Ferrière, 95
 Fétis, François-Joseph, 15, 18, 25, 36, 54, 74, 81, 99, 100, 105, 108, 109, 128, 154, 158, 167, 180, 183, 184, 185, 187, 196, 197, 208, 210, 211, 216, 244, 249, 254, 255, 345, 396, 403, 404, 408
 Fink, Michèle, 32
 Fiorentino, Pier Angelo, 45, 127, 147, 148, 149, 282, 401
 Flaubert, Gustave, 30, 297
 Flotow, Friedrich von, 221
 Fontaine, Charles, 219
 Fontana, Uranio, 81
 Forbes, Elizabeth, 17
 Forges, Auguste de, 311
 Formel, 140
 Fort, Joseph, 278
 Foucault, Michel, 13, 14, 16, 19
 Fouchécourt, Jean-Paul, 325
 Fourquet, Angéline, 119
 François-Sappey, Brigitte, 348, 366, 367, 368, 371, 375, 376, 377, 389
 Franot, Mathieu, 393
 Franquin, 118
 Frigau, Céline, 32, 195
 Fromant, 358
 Fugère, Lucien, 118, 134, 226, 260

G

Gailhard, Pedro, 206
 Galli, Filippo, 62, 63, 64, 79, 80, 93, 103
 Gara, Eugenio, 17
 Garat, Pierre-Jean, 46, 86, 88, 101, 103, 109, 121, 154, 158, 185, 328, 396, 397
 Garaudé, Alexis de, 29, 74, 84, 101, 102, 104, 106, 108, 116, 126, 142, 144, 159, 160, 167, 168, 222, 245, 257, 258, 261, 328, 329, 330, 351, 368, 369, 386, 397
 Garcia, Anne-Laetitia, 33

Garcia, Manuel (fils), 16, 39, 56, 62, 63, 64, 69, 77, 78, 79, 80, 85, 91, 93, 107, 122, 125, 135, 136, 184, 215, 227, 252, 256, 362, 397, 400
 Garcia, Manuel (père), 33, 35, 39, 51, 84, 85, 90, 91, 123, 183, 239
 Gatayes, Léon, 389
 Gaulle, Charles De, 112
 Gautier, Franz, 218
 Gautier, Judith, 23
 Gautier, Théophile, 11, 12, 30, 335, 340, 389
 Gavoty, Bernard, 376
 Gay-Allart, Mary, 335
 Gedda, Nicolai, 34, 237, 373
 Gedda-Nova, Nadia, 205
 Genest, Mlle, 279
 Génou, 271
 Gens, Véronique, 376
 Geoffroy-Dechaume, Antoine, 380
 Géraudy, Just, 79, 109
 Gérard, Henri Philippe, 84, 123
 Géréon, Léonard de, 176
 Gétreau, Florence, 170
 Gevaert, François-Auguste, 405, 406, 407, 408
 Ghristi, Christophe, 44
 Giacomelli, A., 107
 Gille, Philippe, 237
 Ginzburg, Carlo, 18
 Girard, Henri, 389
 Girard, Narcisse, 207
 Giraudet, Alfred, 82
 Girod, Pierre, 36, 90, 212, 391, 415
 Giuliani, Michel, 69, 79
 Gluck, Christoph Willibald, 86, 159, 274, 276, 361, 397, 404, 405, 406, 407, 408
 Goethe, Johann Wolfgang von, 121, 389
 Gontier, dit le père, 173
 Gossett, Philip, 158, 160, 166, 191, 193, 326, 405, 408, 409, 410, 412
 Goubault, Christian, 357, 376
 Gounet, Thomas, 376

Gounod, Charles, 21, 37, 80, 102, 103, 121, 174, 223,
275, 276, 307, 312, 314, 349, 357, 367, 370, 376, 387,
390
Gourret, Jean, 16
Grand, Cécile, 7
Grandis, David, 16, 205, 208
Grenier, E., 54
Grétry, André, 26, 43, 345
Gribenski, Fanny, 109, 415
Gribenski, Jean, 236, 354
Grignon, François-Hippolyte, 278, 281
Grillon, Antoine-Ferdinand, 266
Grisar, Albert, 328, 345
Grisi, Julia, 347
Grognet, Alexandre, 174, 243
Grosset, Auguste, 80
Gstrein, Rainer, 354
Guardi, Hector Gruyer dit, 306
Guérin de Litteau, Hippolyte, 341, 369
Guérout, Adolphe, 13, 42, 137
Gueymard, Louis, 217, 277
Guiomar, Erika, 391
Gustafson, Bruce, 328

H

Haas, Charles, 71
Hahn, Reynaldo, 59, 102, 124, 189, 223, 224, 225, 336,
349, 363
Halévy, Fromental, 12, 25, 33, 34, 159, 184, 197, 200,
201, 216, 217, 237, 246, 247, 250, 274, 276, 278, 308,
309, 326, 348, 349, 355, 361
Halévy, Léon, 33
Halévy, Léonie, 95
Hallinger, Marie-Julie, 11, 210, 211, 212
Hans Werner *Voir* Blaze, Henri
Hartemann, Jean-Claude, 376
Hasse, Johann Adolph, 398
Hautefort, comtesse d', 346
Hayes, Catherine, 155
Heinrich-Bernardoni, Nathalie, 190, 245
Henchoz, Dorothée-Caroline épouse Jansenne, 355
Hennelle, Claire, 102, 136, 323, 332, 373

Henrion, Alexandre Ferdinand dit Paul, 57, 226, 329,
333, 335, 357, 358, 359, 378, 386
Héquet, Gustave, 365
Héreau, Edmé, 200
Herny, Gabriel, 354
Hérolde, Ferdinand, 21, 22, 216, 232, 238, 250, 311, 417
Herr, Corinna, 166, 238, 297, 321, 322
Hervé *Voir* Ronger, Florimond
Hervé, Emmanuel, 44
Heugel, Henri, 205, 206
Heugel, Jacques-Léopold, 28, 179, 180, 202, 205, 233,
250, 251, 271, 292, 313, 319, 360, 372, 385, 402
Heylli, Georges D' *Voir* Poinot, Edmond
Hilaire, 289
Himelfarb, Constance, 328
Holmès, Augusta, 370
Holtzem, Louis-Alphonse, 45, 64, 65, 68, 69, 72, 76, 77,
78, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 105, 106, 111, 120, 140,
145, 146, 147, 148, 149, 150, 200, 202, 203, 221, 243,
244, 246, 248, 256, 258, 343, 373, 385, 396, 397, 398,
399
Hondré, Emmanuel, 86
Honegger, Geneviève, 36, 69, 77, 92, 97, 135, 145, 347,
375
Hostein, Hippolyte, 233
Housseau, Véronique, 143
Hovey, Henrietta, 42
Howat, Roy, 376
Huebner, Steven, 33, 43, 153, 385
Hugo, Victor, 44, 371, 386, 390
Huningue, Walter D', 290, 373
Hustache, Claude Théodore, 204

I

Ibos, Guillaume, 67
Inghelbrecht, Désiré-Émile, 40, 114, 127, 170, 179, 181,
207, 209, 222, 223, 225, 226, 244
Isnardon, Jacques, 255
Isouard, Nicolas, 59, 238, 274, 397

J

Jacobshagen, Arnold, 166, 238, 297, 321, 322
 Jadin, Georges, 331
 Jander, Owen, 17
 Jansen, Jacques, 11, 181
 Jardin, Étienne, 47, 109, 175, 342, 354
 Jaume, Valentin, 219
 Jeanne d'Arc, 237
 Jeannin, Charles-Achille, 280
 Johnson, Graham, 376
 Jolly, Henri, 269
 Jourdain, Geoffroy, 7
 Jourdan, Pierre Victor, 77, 81
 Jouvin, Benoît, 11, 192, 193, 194, 211, 216, 233, 291, 292, 293
 Jouy, Étienne de, 21

K

Kaiser, Peter, 326
 Kalkbrenner, Friedrich, 111
 Kaltenecker, Martin, 153
 Karr, Alphonse, 241
 Kaufmann, Martine, 32
 Kemp, Ian, 376
 Kératry, Émile de, 79, 147, 283
 Kinderman, William, 191
 Kintzler, Catherine, 26, 31
 Koenig, 120
 Kreutzer, Léon, 401
 Kuijken, Barthold, 20

L

La Bonnière, Édouard Ferdinand de, 347
 La Fage, Adrien de, 109
 La Grandville, Frédéric de, 442
 La Madelaine, Stéphen de *Voir* Madelaine, Étienne
 La Rochefoucauld, Sosthène de, 70
 Labarre, Théodore, 328
 Labat, 355
 Labiche, Eugène, 12, 319

Lablache, Louis, 84, 103, 104, 107, 108, 109, 123, 298, 416
 Labourie, Martine, 157, 175, 243
 Lacombe, Hervé, 7, 22, 24, 32, 95, 192, 242, 307, 310, 326, 374
 Lacombe, Mme, 358
 Lacordaire, Henri, 120
 Lafage, Juste-Adrien de, 204
 Lafarge, Emmanuel, 218
 Laget, Auguste, 23, 24, 80, 87, 89, 94, 95, 110, 118, 119, 147, 150, 153, 161, 241, 252, 280, 283
 Laget, Paul, 79
 Lambert, Michel, 328
 Lamesch, Sylvain, 39
 Lancelot, D., 113
 Lancelot, Dieudonné Auguste, 113
 Landais, Napoléon, 101
 Landini, Giancarlo, 242
 Langrée, Louis, 376
 Laqueur, Thomas, 235
 Larousse, Pierre, 18, 35, 36, 66, 187, 358
 Larsonneur, Charles, 388
 Lassabathie, Théodore, 69, 72, 73, 79, 91, 139, 147, 281, 282
 Lassus, Marie-Pierre, 32, 160
 Latham, Alison, 367
 Launay, Florence, 335, 343, 366
 Lausnay, Mme de, 95
 Lavoix, Henri, 46, 84, 239, 240, 255, 256, 261, 301, 302, 328
 Lay, François dit Laÿs, 249
 Lazare, Benjamin, 116
 Le Carpentier, Adolphe, 331, 374
 Le Duc, Antoine, 74, 496
 Le Gonidec, Nathalie, 347
 Le Moigne Mussat, Marie-Claire, 342, 344, 373, 385, 389
 Le Ray, Angéline, 143
 Le Verrier, Lucile, 347
 Lecomte, Jean-Baptiste-Étienne, 176
 Lee Smith Jr., Michael, 145, 169
 Lefebvre, Caroline, 200
 Lefort, Jules, 132, 141

Lefroid de Méreaux, Jean-Amédée, 55, 86, 99, 131
 Legouvé, Ernest, 46, 116, 119, 373
 Legrand, Raphaëlle, 43, 102, 232, 235, 236, 238
 Lehmann, Lilli, 215
 Lehmann, Michel, 235
 Leiser, Clara, 93
 Lemaire, Théophile, 46, 84, 239, 240, 255, 256, 261, 301, 302, 328
 Lemerrier, Mme, 81
 Lenepveu, Charles, 349
 Lenoël-Zewort, Alix, 35
 Lenthéric, Charles, 356
 Leo, Leonardo, 398
 Lermina, Jules, 309
 Leroy, Ad., 61
 Lesage, 266
 Lesfauris, Jules, 29, 101, 246
 Lesguillon, Hermance, 355
 Letellier, Robert, 308
 Leterrier, Sophie-Anne, 329, 378
 Leuven, Adolphe de, 311
 Lévadé, Charles, 226
 Levasseur, Nicolas-Prosper, 33, 82, 86, 130, 318
 Levassor, Pierre-Thomas, 359
 Levi, Hermann, 336
 Lévinas, Michael, 7
 Liebermann, Rolf, 115
 Liszt, Franz, 344, 356, 389
 Littré, Émile, 46, 116, 128, 154, 187, 255, 358
 Lockroy *Voir* Simon, Joseph Philippe
 Locle, Camille du, 309
 Logier, Johann Bernhard, 111
 Loiseau de Morisel, L., 104
 Loiseau, Georges, 67
 Lomon, A., 306, 404
 Loquin, Anatole, 128
 Loraux de Ronsière, Julien, 211
 Lorient, Charlotte, 25, 33, 43, 44, 51, 185, 206, 212, 246
 Louis XV, 311
 Louis XVI, 235
 Louis-Philippe, 191, 347
 Lourdel, Charles-Louis, 81

Lovy, Jules, 213, 214, 263, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 307, 311, 345, 358, 363
 Lucas, Hippolyte, 319
 Lucas, Mlle, 128
 Lully, Jean-Baptiste, 102
 Lutgen, B., 168, 399
 Lyonnet, Henry, 318

M

Madelaine, Étienne, 27, 39, 40, 79, 87, 143, 146, 155, 158, 160, 187, 189, 214, 215, 217, 219, 248, 249, 255, 257, 258, 331, 333, 356, 396, 397, 400, 401, 403, 407
 Mainvielle-Fodor, Joséphine, 52, 76
 Mainzer, Joseph, 56
 Malézieux, Paul, 359
 Malherbe, Charles, 23, 194, 232
 Malibran, Maria, 32, 56, 183, 343
 Malipiero, Gian Francesco, 404
 Malliot, 327, 332
 Malraux, André, 112
 Mancini, Roland, 187, 305, 492
 Manuel, Roland, 387
 Marcel, Henry, 74, 132
 Marchesi, Mathilde de Castrone, 185
 Maréchal, Henri, 104, 349
 Margollé, Maxime, 7, 54, 236
 Marié de L'Isle, Mécène, 76, 77, 165, 173, 187, 217, 238, 253, 292, 322
 Marie, Léon, 79, 89, 132, 248, 261
 Mario *Voir* Candia, Mario de
 Marmontel, Antoine-François, 402
 Marrast, Armand, 21
 Mars, Anne-Françoise-Hippolyte Boutet dite Mlle, 32
 Martin, Jean-Blaise, 58, 111, 191, 238, 249, 252, 322
 Martin, Roxane, 43
 Martinet, Claudie, 205
 Martini, 84
 Martini, Mme, 128
 Martinon, Jacques, 208
 Masini, François, 328, 364, 372
 Massé, Victor, 313, 390

Massenet, Jules, 124, 125, 179, 201, 216, 220, 237, 276, 325, 370, 375, 404
 Masset, Jean-Jacques, 79, 80, 81, 94, 133, 173, 249
 Massip, Catherine, 206, 252, 326, 398
 Massol, Eugène, 145
 Masson, Marie-Noëlle, 189
 Mattei, Stanislao, 90
 Mayan, J.-M., 35, 241
 Mazel, Robert, 372
 McCorvey, Everett, 169, 300
 Méhul, Étienne Nicolas, 86, 147, 233, 275, 276, 328, 345, 397, 398, 403, 407
 Meilhac, Henri, 237
 Meillet, Auguste-Alphonse, 81, 266
 Meillet, Mme née Meyer, 81
 Melchissédéc, Léon, 34, 116, 133, 134
 Melingue, Étienne, 170, 452
 Membrée, Edmond, 384, 389, 390, 391
 Mengozzi, Bernardo, 16, 17, 46, 86, 88, 101, 103, 121, 158, 184, 227
 Mercadet, 402
 Méréaux, Amédée *Voir* Lefroid de Méreaux, Jean-Amédée
 Méry, Joseph, 309
 Messenger, André, 206
 Messenger, Jean, 226
 Meyerbeer, Giacomo, 24, 25, 34, 44, 159, 167, 175, 194, 196, 210, 211, 216, 239, 252, 253, 274, 276, 278, 279, 282, 287, 292, 307, 308, 319, 349, 356, 373, 375, 384, 389, 404, 408
 Michelot, Pierre-Marie-Nicolas, 66, 90, 161, 317
 Michot, Pierre-Jules, 217, 266
 Michotte, Edmond, 52, 393
 Michu, Louis, 43, 232, 235, 236, 238
 Milhès, Isidore, 24, 25, 79, 101, 156, 252, 291, 309, 407
 Miller, Richard, 16, 286
 Miolan-Carvalho, Caroline, 21, 80, 213, 215, 216, 233, 266
 Mocker, Ernest, 78, 140, 269, 316, 320
 Modugno, Maurizio, 33, 241
 Monaldi, Gino, 17
 Mongrédien, Jean, 156, 185, 208, 214, 326, 357, 399

Monjauze, Jules, 232, 266
 Monnais, Édouard, 32
 Monpou, Hippolyte, 335, 340, 390
 Montalembert, Eugène de, 367, 389, 390
 Montaubry, Achille-Félix, 38, 246, 317, 318, 319, 320, 364
 Montaubry, Jean-Baptiste-Édouard, 355
 Monteil, Edgar, 117
 Montgomery, David, 375
 Monthubert, Mme, 81
 Moore, Thomas, 376
 Moreali, Gaetano, 214
 Moreau-Sainti, Théodore-Étienne, 82, 95, 267, 271, 318
 Moreno, Henri *Voir* Heugel, Jacques-Léopold
 Morère, Jean, 294, 309
 Morin de Clagny, Laurent-Joseph, 42, 79, 82, 83, 111, 116, 140, 148, 317
 Morin, Louis-Joseph, 280
 Mouilleron, Adolphe, 388
 Mounet, Jean-Sully dit Mounet-Sully, 118
 Mourier, 347
 Moysan, Bruno, 356
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 80, 136, 154, 171, 206, 362, 363, 397, 398, 399, 403

N

Nadaud, Gustave, 329, 335, 343, 344, 349, 357, 358, 359
 Nattiez, Jean-Jacques, 17, 23
 Naugrette, Florence, 221
 Navarre, Jean-Philippe, 207
 Niccolai, Michela, 173
 Nicephor, Sylvie, 328
 Nichols, Roger, 367
 Nicoló *Voir* Isouard, Nicolas
 Nicot, Charles-Auguste, 313
 Niedermeyer, Louis, 107, 126, 386, 387, 390, 391, 396
 Nieuwerkerke, Emilien de, 217
 Nilsson, Christine, 360
 Nirouet, Jean, 86
 Nissen-Saloman, Henriette, 162, 215, 227, 256, 257
 Noiray, Michel, 187
 Noske, Frits, 371

Noté, Jean, 25
 Nourrit, Adolphe, 25, 33, 38, 101, 145, 153, 163, 164,
 165, 166, 167, 168, 169, 216, 217, 233, 240, 250, 256,
 258, 284, 291, 297, 298, 300, 303, 304, 305, 306, 321,
 322, 343, 352, 384, 389
 Nyert, Pierre de, 328

O

Oberti, Léa, 7, 25
 Obin, Louis Henry, 67, 81, 82, 130, 131, 147, 278, 283
 Offenbach, Jacques, 25, 55, 215, 269, 276, 312, 315, 316,
 317, 344, 355, 356, 360
 Olive, Jean-Paul, 189
 Orrey, Leslie, 367
 Ortigue, Joseph D', 143, 312, 313
 Ott, Jacqueline et Bertrand, 17

P

Paër, Ferdinando, 84, 210, 417
 Paliani, Louis, 169, 316
 Panofka, Henri, 56, 79, 80, 84, 296
 Panseron, Auguste, 30, 63, 76, 80, 85, 88, 89, 90, 122,
 123, 260, 274, 278, 280, 319, 407
 Pappel, Kristel, 94
 Parisi, Jonathan, 201
 Parizot, Victor, 340
 Pascal, Mlle, 279
 Pasquier, Hélène, 187, 305, 492
 Pasta, Giuditta, 176, 297
 Patti, Adelina, 93
 Paulin Lespinasse, L., 398
 Pavarotti, Luciano, 170
 Peellaert, Augustin de, 390
 Pellegrin, Pierre, 266
 Penesco, Anne, 118
 Pergolesi, Giovanni Battista, 398
 Perino, Marcello, 137, 208, 245, 368
 Pernet, André, 102
 Perraguin, Hélène, 176, 325
 Perrotin, Charles Aristide, 329
 Persiani, Fanny Tacchinardi, 347

Pétrequin, Joseph-Pierre, 247, 248, 261, 347
 Pfender, Olivia, 44
 Picazos, Raphaël, 7
 Piermarini, François, 53, 74, 75, 79, 106
 Pierre, Constant, 31, 45, 64, 79, 80, 81, 128, 147, 279,
 283, 318
 Pinel, Philippe-François, 249
 Pister, Danielle, 208
 Pistone, Danièle, 360
 Planard, Eugène de, 22
 Plantade, Charles, 47, 86, 328
 Poidevin, Aurélien, 25, 120, 153, 170, 206, 222
 Poinot, Edmond, 396
 Poirier, Alain, 86
 Poisson de La Chabeaussière, Auguste-Étienne-Xavier,
 249
 Poizat, Michel, 44
 Polack, Jean-Dominique, 39
 Ponchard, Eugène, 85, 86, 114, 235
 Ponchard, Louis, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78,
 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 109,
 110, 115, 118, 131, 138, 140, 141, 148, 149, 160, 172,
 178, 238, 239, 243, 250, 255, 261, 271, 286, 310, 322,
 352, 355, 356, 359, 363, 396, 397, 399
 Pont-Wullyamoz, Louise de, 325, 330
 Potier, Henry, 82, 317
 Potier, Mme Voir Cussy, Marie-Ambroisine dite Minette
 de
 Potter, John, 16, 17, 52, 122, 337, 362, 376
 Potton, Ariste, 347
 Pougin, Arthur, 36, 204, 263, 267, 268, 269, 318, 319,
 335, 357
 Pouliquen, David, 44
 Pradher, Louis, 374
 Proust, Marcel, 325, 342, 353, 366
 Puget, Jacques Marius dit Henri, 288, 289
 Puget, Loïsa, 328, 335, 354, 355, 356, 366, 367, 371, 389
 Puget, Paul, 179, 315

Q

Quicherat, Louis, 303
 Quinet, Hermione, 109

R

Ragon, Gilles, 373
 Raguénot, Germain Jean Ragonot dit, 291
 Ramaut, Alban, 143
 Rameau, Jean-Philippe, 311
 Randoux, Eugène, 111, 112, 116
 Raparlier, Albert-Auguste, 123
 Ratner, Léonard, 187
 Ravel, Maurice, 124, 376, 380, 387
 Ravignan, Xavier de, 120
 Reber, Henri, 326
 Reboul, Olivier, 231
 Regnault, Henri, 338
 Reibel, Emmanuel, 7, 24, 37, 153, 258, 366
 Reicha, Antoine, 366
 Reid, Cornelius, 16
 Renard, 321
 Renard, Antoine, 308
 Reszke, Édouard de, 34
 Reszke, Jean de, 28, 93, 205, 206, 207, 224, 412
 Réty, Émile, 95
 Révial, Alphonse, 80, 93, 128, 281
 Reybaud, Louis, 339, 352
 Reynaud, Cécile, 65, 326
 Richard d'Ivry, Paul de, 313
 Richardson, Liliane, 118
 Richter, Sviatoslav, 376
 Rigaut, Eugénie, 11
 Riggs, Geoffrey S., 297
 Rillé, Laurent de, 60
 Rimbaud, Mlle, 281
 Riquier-Delaunay, Edmond Jules, 217
 Rodolphe, Jean-Joseph, 76, 350
 Rodrigues, Édouard, 361
 Roger, Gustave, 22, 24, 27, 28, 30, 34, 38, 78, 79, 167,
 194, 196, 247, 252, 253, 271, 284, 287, 288, 289, 296,
 308, 310, 317, 336, 349, 356, 359, 360, 370, 381, 382,
 383, 384, 385, 387, 389, 399, 416
 Romagnesi, Antoine, 58, 59, 61, 331, 332, 335, 337, 342,
 351, 352, 365, 368, 377, 378, 380, 381, 385, 386, 389
 Romani, Felice, 297
 Ronger, Florimond, 20, 28, 245, 321, 408

Roqueplan, Nestor, 172, 173, 283
 Rossi-Caccia, Giovanna, 213, 214
 Rossini, Gioacchino, 21, 25, 31, 33, 52, 90, 104, 114, 115,
 117, 126, 128, 143, 149, 158, 163, 164, 166, 176, 212,
 217, 238, 239, 242, 243, 253, 254, 263, 264, 274, 276,
 278, 279, 304, 321, 390, 393, 399, 404, 408
 Rougnon, Paul, 367
 Rouillé, Nicole, 30, 101
 Rousseau, James, 173, 208
 Rousseau, Jean-Jacques, 101, 189, 215
 Rousselière, Charles, 218, 219
 Roux, Mlle, 281
 Royer, Alphonse, 25
 Rubini, Giovanni Battista, 74, 127, 185, 239, 252, 255,
 307, 322, 363
 Ruelle, Jules, 36

S

Saby, Pierre, 44
 Sacchini, Antonio, 278, 397
 Sain-D'Arod, Prosper, 358
 Sainte-Beuve, Charles, 397
 Saint-Étienne, Sylvain, 277
 Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy de, 34, 58, 154, 192,
 246, 308
 Saint-Saëns, Camille, 42, 102, 124, 253, 254, 276, 371,
 387, 389, 390, 399, 404
 Saint-Valey, G. de, 402
 Salieri, Antonio, 90
 Sallès, Antoine, 389
 Sand, Georges, 297, *Voir* Dupin, Aurore
 Sarcos, Jean-Philippe, 51
 Sauvage, Thomas, 55, 277
 Scarlatti, Alessandro, 398
 Schilling, Bertha-Agnès-Lisette, 222
 Schnapper, Laure, 344
 Schneider, Herbert, 193
 Schneider, Hortense, 25
 Schneitzhoeffter, Jean, 82
 Schubert, Franz, 349, 372, 373, 375, 384, 389
 Schumann, Clara, 348
 Schumann, Robert, 111, 348, 368, 372, 375

Schütz, Amalia, 172

Scott, Walter, 372

Scotto di Carlo, Nicole, 14

Scribe, Eugène, 25, 34, 134, 175, 191, 193, 196, 197, 201,
210, 214, 239, 292, 304, 355, 417

Scudo, Paul, 56, 225, 335, 367

Sébastien, Georges, 208

Seedorf, Thomas, 16, 17, 166

Seguin, Henriette-Thérèse, 77

Seletsky, Robert, 122

Sellier, Henri-Alfred, 284

Serène, 266

Siitan, Toomas, 94

Silvestre, Théophile, 32, 164, 165, 168, 239

Simon, Joseph Philippe, 313

Sisoung, Marie-Amélie-Victorine, 279

Smith, Paul, 277

Smithson, Harriet, 32

Soldan, Kurt, 275

Solié, Jean-Pierre, 249

Sontag, Henriette, 154, 172, 403

Sõõro, Anu, 94

Soubies, Albert, 23, 232, 286, 313

Soumis, Louis, 205

Sparafucile *Voir* Chateaur, Henri

Spohr, Louis, 90

Spoll, Édouard-Auguste, 21, 215

Spontini, Gaspare, 159

Staël, Germaine de, 366

Stean, John Barry, 17

Steane, John, 212

Stendhal *Voir* Beyle, Henri

Stevens, Alfred, 366

Stevens, Florence, 93

Stockhausen, Franz Anton, 145

Stockhausen, Jules, 36, 65, 69, 70, 77, 91, 92, 97, 135,
136, 139, 140, 144, 145, 249, 346, 347, 375

Stoltz, Rosine, 30, 153

Strunz, Jacques, 331

Stutzmann, Christiane, 208

Sue, Eugène, 366

Sujol, Gustave-André, 317

T

Tabachnik, Michel, 410

Taglioni, Marie, 354

Taïeb, Patrick, 41, 221, 373

Talazac, Jean-Alexandre, 232, 233, 284

Talma, François-Joseph, 46, 111

Talmelli, Raffaele, 30

Tamberlick, Enrico, 242, 244, 282

Tamburini, Antonio, 296

Tardif, 282

Tariot, Joseph, 120

Tchou, Claude, 36

Terrier, Agnès, 212, 345

Teyte, Maggie, 28, 171, 174, 220, 224, 226

Tézier, Ludovic, 115

Thénar, 140

Thérèse, Emma Valladon dite, 343

Thiébaud, Paul, 335

Thill, Georges, 218, 220, 275, 276

Thillon, Anna, 214

Thomas, Ambroise, 54, 95, 98, 131, 147, 201, 233, 247,
249, 277, 319, 338, 360

Thuillier, Louise, 337

Toft, Robert, 247, 248

Tomatis, Alfred, 412

Töpffer, Rodolphe, 150, 151

Tosi, Pier Francesco, 16

Toury, Mlle, 281

Tréfeu, Étienne, 360

Trévi, José de, 218

Trial, Antoine, 43, 264

Tunley, David, 326

U

Ugalde, Delphine, 213

Ungher, Caroline, 172

V

Vaccari, Nicolas, 122, 362

Vaëz, Gustave, 25

Vaguet, Albert, 218
 Vaillant, Georges, 117
 Vançon, Jean-Claire, 41
 Vassilieva, Elena, 11
 Vauclare, Théophile, 159
 Velutti, Giovanni Battista, 252
 Verdavaine, Mme, 280
 Verdi, Giuseppe, 32, 34, 44, 115, 160, 167, 193, 255, 309
 Vernazza, Ruben, 32
 Vernet, Thomas, 344, 415
 Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri, 175, 214
 Verschaeve, Michel, 17, 404
 Verwaede, Clotilde, 366
 Vest, Jason Christopher, 169, 300
 Vestvali, Felicia, 180
 Vezzani, César, 218, 219
 Vial, Edmond, 358
 Viardot, Pauline, 30, 85, 180, 183, 277, 348, 357, 375, 383, 389, 397, 400, 401, 402
 Viau, Théophile de, 116
 Vidal, Paul, 254
 Viel, Edmond, 287
 Villaret, Pierre François, 217
 Villemarest, Maxime de, 329, 346
 Visconti, Ernesto, 79
 Visconti, Luchino, 170
 Vittoz, Vincent, 51
 Vivès, Vincent, 371, 375
 Voelharde, Mlle, 280
 Vogel, Johann Christoph, 90
 Vogt, Charles, 71

W

Wachtel, Theodor, 241
 Walewski, Alexandre Colonna, 270
 Walsh, Basil F., 155
 Walsh, Thomas Joseph, 265, 463
 Warot, Victor, 290
 Wartel, François, 141, 266, 376, 389
 Weber, Carl Maria von, 27, 216, 400
 Weber, Johannès, 211
 Welzer-Lang, Daniel, 235
 Werner, Michael, 342
 Wessel, Kai, 166, 238, 297, 321, 322
 White, Kimberly, 33, 43, 153, 195, 210, 214, 310, 385
 Willson, Flora, 397
 Winter, Peter von, 90
 Wispelaere, Valérie de, 7

Y

Yang, Injoon, 252
 Yon, Jean-Claude, 344, 347, 355, 356, 360

Z

Zaouche Gaudron, Chantal, 235
 Zeller, Olivier, 332
 Zevaco, Thérèse-Joséphine, 279, 282
 Zimmermann, Juliette, 328
 Zingarelli, Niccolò Antonio, 90
 Zolobodjean, Joséphine, 93, 127, 222
 Zwarg, Christian, 218

Table des figures

Figure 1 – Les paramètres de la réception de l’action oratoire au théâtre lyrique	26
Figure 2 – [Anonyme], lithographie d’après Jules David in Paul Henrion, « La peur en chantant », <i>Album 1845</i> , Paris : Colombier, 1844, n.p.. © Fondation Royaumont, Bibliothèque musicale François-Lang	57
Figure 3 – Ad. Leroy, lithographie de couverture in Antoine Romagnesi et Auguste Andrade, <i>Une leçon de vocalisation</i> , Paris : Romagnesi, s.d. [c1825]	61
Figure 4 – [Anonyme], « Louis Ponchard en janvier 1840 », lithographie d’après Charles Vogt, Charles Haas, <i>Amour de mère</i> , Paris : Espinasse, p. 1 [détail] © Fonds Moore-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard.	71
Figure 5 – Louis Lablache, <i>Méthode complète de chant</i> , Paris : Canaux, 1840, p. 84	108
Figure 6 – D. Lancelot, « La salle du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière – Intérieur de la salle pendant les concours de chant et de déclamation », dessin reproduit dans <i>Le Voleur illustré</i> du 3 août 1877, p. 496	113
Figure 7 – Quatre manières de déclamer d’après Delsarte	117
Figure 8 – Le port de voix d’après les méthodes de chant du xix ^e siècle	123
Figure 9 – Honoré Daumier, <i>Un rôle désagréable à jouer en ce moment</i> , in <i>Le Charivari</i> , 11 mai 1859.	152
Figure 10 – Caricature de Duprez dans le rôle d’Arnold, F-Po, estampe non cataloguée, [c1837] © BnF « Et harrachons Guillaume à ses ferssess ! et harrrrrachons Guillaou au aume à ses ferssess ! »	162
Figure 11 – Rôle de Nourrit dans <i>Guillaume Tell</i> , [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF	164
Figure 12 – Rôle de Nourrit dans <i>Guillaume Tell</i> , [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF	166
Figure 13 – Rôle de Nourrit dans <i>Guillaume Tell</i> , [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF	167
Figure 14 – Rôle de Nourrit dans <i>Guillaume Tell</i> , [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF	167
Figure 15 – Rôle de Nourrit dans <i>Guillaume Tell</i> , [c1827], F-Po, MAT 19 316 (6) © BnF	169
Figure 16 – Adrien Boieldieu, <i>La Dame Blanche</i> , partition réduite pour piano et chant, Paris : Girod, [c.1853], exemplaire annoté, F-LYc, M 541 BOI D UFNB © CNSMDL	178
Figure 17 – Tradition courante indiquée au crayon puis intégrée à la gravure	179
Figure 18 – La perception du jeu d’acteur au théâtre lyrique	186
Figure 19 – La perception de l’expression au théâtre lyrique	186
Figure 20 – Les systèmes poétiques de l’action oratoire au théâtre lyrique	188
Figure 21 – Laure Cinti-Damoreau, <i>Méthode de chant</i> , Paris : Heugel, 1849, p. 99	195
Figure 22 – Edgar Degas, <i>La répétition de chant</i> , [b1917], musée d’Orsay (Paris)	199
Figure 23 – Les premières chanteuses des grandes reprises de <i>L’Ambassadrice</i> d’Auber	213
Figure 24 – Enregistrements historiques de l’air de <i>La Juive</i> en français	218
Figure 25 – Jules Massenet, <i>Le Cid</i> , Paris : Hartmann, [1886], p. 105	220
Figure 26 – Ferdinand Hérold, <i>Le Pré aux Clercs</i> , 3 ^e édition, Paris : Grus, c1840, p. 34	232
Figure 46 – Hervé, <i>Les Turcs</i> , Paris : Heugel, 1870, p. 9	245
Figure 27 – Ambroise Thomas, <i>Mina</i> , Paris : Escudier, 1843, p. 112	247

Figure 28 – Gilbert Duprez, manuscrit de <i>Jéliotte ou Un passe-temps de duchesse</i> , Paris, 1853, [p. 200], US-CAh, M1500.D935 J4 © Harvard University	247
Figure 29 – Hiérarchie des emplois dans une troupe lyrique	264
Figure 30 – Tableau des ténors en troupe au Théâtre-Lyrique en septembre/octobre 1857	266
Figure 31 – Tableau des ténors en troupe au Grand-Théâtre de Genève à l'automne 1848	267
Figure 32 – Tableau des ténors en troupe au Grand-Théâtre de Genève à l'automne 1856	268
Figure 33 – Tableau des ténors en troupe au Grand-Théâtre de Genève à l'automne 1869	268
Figure 34 – Honoré Daumier, <i>Concours du Conservatoire. À la soixante-dix-neuvième audition de : Ah ! quel plaisir d'être soldat !</i> , in « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 1 ^{er} août 1870, p. 164.	273
Figure 35 – annonce pour une collection de l'éditeur Schott in <i>Le Guide musical</i> du 11 novembre 1858	274
Figure 36 – Airs français au choix pour les ténors lors du concours des chœurs de l'Opéra en décembre 2014	276
Figure 37 – Jules Audubert, <i>L'Art du chant</i> , Paris : Brandus, 1876, p. 240 © BnF	293
Figure 38 – Théophile Lemaire et Henri Lavoix fils, « Classification des voix cultivées », <i>Le Chant, ses principes et son histoire</i> , Paris : Heugel, 1881, p. 52	301
Figure 39 – Gilbert Duprez, [« L'étendue du ténor élevé »], <i>L'Art du chant</i> , Paris, Heugel, 1846, p. 3	302
Figure 40 – Gioacchino Rossini, <i>Le Comte Ory</i> , Paris : Troupenas, [1829], p. 273, F-Pmhb, Mc 67200 (1) © CNSMDP	304
Figure 41 – Isidore Milhès, <i>Guide du chanteur</i> , Paris : Boieldieu, 1854, p. 6	309
Figure 42 – Adolphe Adam, <i>Le Bijou perdu</i> , Paris : Benacci-Peschier, [1853], p. 98, montage	311
Figure 43 – Charles Gounod, <i>Philémon et Baucis</i> , Paris : Choudens, 1876, p. 15	312
Figure 44 – Charles Gounod, <i>Philémon et Baucis</i> , Paris : Choudens, 1876, p. 84	314
Figure 45 – Adrien Boieldieu, <i>La Dame Blanche</i> , nouvelle édition reconstituée d'après la partition d'orchestre et les représentations de l'Opéra-Comique et réduite pour le piano par Paul Puget, Paris : Choudens, [c.1900, daté d'après le cotation A.C. 12 457], p. 353	315
Figure 46 – Jacques Offenbach, <i>Robinson Crusoé</i> , Paris : Brandus, 1868, p. 145, montage	316
Figure 47 – Jacques Offenbach, <i>Robinson Crusoé</i> , Paris : Brandus, 1868, p. 145	317
Figure 48 – Dessin de Jules David lithographié par Guillet, in Paul Henrion, « Ténors et basses », <i>Album 1847</i> , Paris : Colombier, 1846, n.p. © HEM, Genève.	333
Figure 49 – Honoré Daumier, « Un monsieur tenant à prouver qu'il peut en même temps chanter et toucher du piano, – ce qui est un grand désagrément. » in <i>Le Charivari</i> , 17 février 1852. © Robert D. Farber University Archives and Special Collections Department, Brandeis University Libraries	336
Figure 50 – Dessin de [François ou Frédéric] Bouchot, in Victor Parizot, <i>Le Chanteur de salon</i> , Paris : Cotelte, [1841-1842] d'après le cotation A.C.363. © Fonds More-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard	340
Figure 51 – Dessin de [François ou Frédéric] Bouchot, in Max d'Autrive, <i>La Musique à domicile</i> , Paris : Colombier, c1841, d'après le cotation C.231. © Fonds More-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard	353
Figure 52 – G. Duprez, <i>La Promenade, rêverie pour ténor, à mon fils Léon Duprez</i> , Paris : Escudier, 1864, p. 3	362

Figure 53 – Mozart, <i>Les Peines d'amour</i> , Paris : Choudens, 1863, p. 98 [montage]	363
Figure 54 – Adrien Boieldieu, <i>La Dame Blanche</i> , Paris : Choudens, 1900, p. 191	363
Figure 55 – G. Duprez, <i>Amour constant, ballade pour ténor, à mon ami L. Achard</i> , Paris : Escudier, 1864, p. 2	364
Figure 56 – D.F.E. Auber, <i>La Fiancée du Roi de Garbe</i> , Paris : Chaillot, 1864, p. 259	364
Figure 57 – Gilbert Duprez, <i>Une nuit à Messine ou la pêche aux flambeaux, cantilène pour voix de ténor, à mon camarade et ami Alexis Dupont</i> , Paris : Bernard-Latte, 1843, p. 2	365
Figure 58 – Quelques genres dérivés de la romance	379
Figure 59 – Gilbert Duprez, <i>La Reine du Tournoi, ballade pour voix de ténor, à mon ami Roger de l'Opéra-Comique</i> , Paris : Bernard-Latte, 1843, p. 3	382
Figure 60 – Gilbert Duprez, <i>Le Bon larron, chansonnette à mon ami Roger de l'Opéra-Comique</i> , Paris : Meissonnier, 1844, p. 1	382
Figure 61 – Gilbert Duprez, <i>Le Bon larron, chansonnette à mon ami Roger de l'Opéra-Comique</i> , Paris : Meissonnier, 1844, p. 2	383
Figure 62 – Adrien Boieldieu fils, <i>Duo n° 5 de L'Aïeule</i> , Paris : Nadaud, 1842, p. 11	383
Figure 63 – Charles Larsonneur, <i>Les Elfes</i> , Paris : Brullé, 1842, p. 1, avec une lithographie d'après Adolphe Mouilleron © Fonds More-Pradher, Conservatoire du Pays de Montbéliard	388
Figure 64 – <i>La France musicale</i> , 16 novembre 1862, p. 368	400
Figure 65 – Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i> , piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 46	406
Figure 66 – Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i> , piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 72	406
Figure 67 – Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i> , piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 73	406
Figure 68 – Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i> , piano-chant édité par Gevaert, Paris : Lemoine, 1900, p. 29	408

Table des matières

Remerciements.....	7
Sommaire.....	9
Introduction.....	11
Qu'est-ce que le chant lyrique en France au milieu du XIX ^e siècle ?.....	13
Quelles traces ce chant a-t-il laissées ?	13
Comment le chant fut-il pensé par ses experts ?	15
Comment concevoir une histoire du chant ?	18
Qu'est-ce que le chant <i>français</i> au milieu du XIX ^e siècle ?.....	21
Quel arbitre final est juge du bon goût en matière de chant ?.....	23
Où se loge l'essence théâtrale du chant français ?	25
Quel français chantait-on à cette époque ?	28
Pourquoi parler d'une époque de Gilbert Duprez ?	30
Comment qualifier le chant de cette époque ?.....	34
Pourquoi parler de mutations du ténor romantique ?	38
Comment tenir compte de la diversité des pratiques sans s'éparpiller ?.....	39
Comment délimiter notre champ d'étude ?	40
Comment repérer et contourner les inexactitudes factuelles et les erreurs d'appréciation dans les souvenirs ?	45
Dans quel ordre raconter l'histoire ?	47
1 ^{re} partie : Une école de chant	49
Chapitre 1 L'apprentissage au Conservatoire	51
Préambule	54
Le contenu des études de vocalisation	54
Le pédagogue en action.....	58
1.1 La formation de l'organe	62
a) Le Conservatoire sous la direction d'Auber	62
Le quotidien des classes	65
b) La classe de Ponchard	69

Le contrôle du professeur	72
c) Les méthodes au Conservatoire	78
Le corps professoral.....	79
La méthode Ponchard	85
d) Les satellites	91
Les répétiteurs.....	91
Les cours particuliers hors la classe.....	94
Conclusion – L'école buissonnière	97
1.2 L'enseignement du style.....	100
a) Prolégomènes.....	100
Qu'est-ce que phraser ?	100
Qu'est-ce que le(s) style(s) du chant ?	103
b) L'école de la lecture à haute voix.....	110
Les niveaux de langue.....	112
Panorama des traités de diction.....	116
c) La notation de la déclamation lyrique	119
Les paramètres du chant qui se lisent couramment.....	122
Les paramètres du chant qui se préparent à l'avance	127
d) La leçon de chant.....	130
La correction par oral	130
La chironomie, le mime et l'énergie communicative	135
Conclusion – En sortant de l'école	138
Chapitre 2 Les ficelles du métier	143
Préambule	144
Le chant scénique, essence du romantisme lyrique	144
Le chant scénique, école de l'expression juste	147
Le chant scénique et sa réception.....	149
2.1 L'effet au théâtre.....	153

a) Définition	154
b) L'accent aigu ou La grande scène du IV	158
Éléments préparatoires à l'archéophonie de Duprez	159
<i>The Mysterious Affair at Altdorf</i>	163
c) La transmission orale du savoir-faire.....	170
De la doublure à l'étoffe des premiers sujets	174
d) Les traditions écrites de la norme parisienne	177
2.2 Le travail d'équipe	183
a) Prolégomènes.....	183
Le style, un artisanat du chanteur pour toucher le public	183
La « vocalité », niveau d'élaboration collectif du chant.....	185
b) Le temps de l'écriture.....	191
c) Le temps des répétitions	200
Le chanteur et le chef de chant	201
Le chanteur et le chef d'orchestre	207
Le chanteur contre les chefs.....	210
d) La mode du temps.....	212
L'accrétion des traditions : l'exemple de l'air de <i>La Juive</i>	217
Le contre-pied des traditions : échecs et réussites	220
La place des premiers enregistrements sonores dans la tradition vivante	223
2 ^e partie : Des genres et des emplois	229
Chapitre 3 Du ténor de grâce au ténor de force	231
3.1 L'évolution esthétique de la voix de ténor	235
a) Virilité, puissance, laideur ?.....	236
b) Usage déclinant du mécanisme léger chez les voix d'hommes aigües.....	243
c) Usages expressifs du timbre sombre.....	254
3.2 Les ténors sur le marché de l'art lyrique	263
a) Mode d'emploi du chanteur lyrique	263
Le système de la troupe	264

La notion de répertoire	269
b) La sélection à l'entrée dans la carrière	274
Critères de jugement	277
L'art de débiter à Paris	282
c) Les débuts dans les rôles canoniques.....	285
Le répertoire comme étalon.....	285
Débiter dans Lorédan	287
Les titulaires de Raoul	290
3.3 L'innovation technique dans le chant scénique	296
a) Prolégomènes.....	297
Comment décrire les variations du timbre par l'usage des registres ?.....	298
Comment analyser la registration des ténors légers à l'époque de Duprez ?	301
Questions de méthode sur la lecture de la registration « supposée »	303
L'exemple du fort ténor d'opéra	305
b) Ténor léger d'opéra-comique, un emploi en mutation	310
<i>Le Bijou perdu</i> (1853).....	311
<i>Philémon et Baucis</i> (1860)	312
<i>Robinson Crusoé</i> (1867).....	315
Trois itinéraires.....	317
Conclusion – Un ténor romantique ?	321
Chapitre 4 Dans l'intimité des salons	325
4.1 La passion des amateurs.....	328
a) Ce qu'il faut savoir pour interpréter une romance.....	329
b) Un genre modeste.....	340
c) La vocalité de salon	346
4.2 L'industrie des albums.....	354
a) Changement de contexte	354
Le marché de la romance	357
La romance « à voix »	360

Romances écrites par Duprez.....	362
b) Romance ou mélodie ?.....	366
Bilan historiographique	367
Schubert et Schumann : leur influence en France	372
Le point de vue de l'interprète.....	375
c) Vers un répertoire de salon adapté à la voix lyrique.....	381
Romances écrites pour Roger.....	381
La scène lyrique de salon.....	384
Conclusion – Le salon comme microcosme.....	391
Conclusion	393
Quel rapport existe-t-il entre les « progrès » du chant et le répertoire ?	394
Les traditions du répertoire antérieur à l'époque de Duprez	395
Les classiques du chant « pour les nuls »	399
Vandalisme et restauration	403
Les dangers d'un texte historiquement déformé.....	404
Histoire et interprétation risquent-elles de s'entraver mutuellement ?	409
Qu'est-ce que l'histoire peut apporter à l'interprétation ?	411
Qu'est-ce que l'interprétation peut apporter à l'histoire ?	413
Comment poursuivre cette recherche fondamentale et appliquée ?	414
De quoi les mutations du ténor romantique sont-elles le signe ?	415
Annexes	419
Bibliographie.....	477
A. Sources	478
B. Études	491
Index nomine.....	501
Table des figures.....	515
Table des matières	519

Illustration de couverture :
Honoré Daumier, « Cherchant à fasciner une riche héritière avec son ut de poitrine »
in *Le Charivari*, 14 février 1852.
© Robert D. Farber University Archives and Special Collections Department, Brandeis University Libraries

LES MUTATIONS DU TÉNOR ROMANTIQUE

Contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871)

Résumé : Sans limiter notre propos aux seules voix masculines aiguës, il s'agit ici de refléter l'importance historique de l'évolution de la voix de ténor dans les mutations du goût et de la vocalité lyrique en France au cours du deuxième tiers du XIX^e siècle. Aborder l'opéra, l'opéra-comique et les morceaux de salon via leurs interprètes permet d'insister sur la dimension théâtrale, vocale et oratoire de ces genres. En vue de définir les caractéristiques techniques du chant français, la thèse exploite largement les jugements portés par les artistes entre eux ; ces jugements sont notamment livrés par les méthodes et les mémoires imprimés, les archives du Conservatoire et les correspondances. Pour envisager les conditions pratiques des exécutions vocales, nous procédons à une étude des situations, des contraintes et des attentes des chanteurs comme des auditeurs, en fonction des lieux et des répertoires abordés. Afin de mieux appréhender les qualificatifs employés par les musicographes rendant compte des prestations publiques, nous avons mis en relation le lexique des traités avec les premiers enregistrements sonores. Une meilleure connaissance des codes de la tradition permet en outre d'envisager avec une pertinence accrue la cohérence des divers paramètres concourant à la juste interprétation scénique et musicale. La réinvention d'après les sources d'un savoir-faire répond d'ailleurs à une attente croissante des programmateurs et des interprètes pour renouveler leur approche d'un répertoire ou redécouvrir une part du romantisme français oublié.

Mots-clefs : Gustave Roger / Louis Ponchard / romance / effet théâtral / pédagogie / technique vocale

FRENCH SINGING IN THE TIME OF GILBERT DUPREZ (1837-1871)

Abstract : Looking at opera, opéra-comique and salon music through the eyes of the first performers stresses the histrionic and vocal dimension of their art. Thus, this dissertation drives from the mutual appraisals of artists, which can be found in treatises, memoirs, archives of the Paris Conservatoire, letters, etc. The vocabulary used to describe singing in the 19th-century has been linked to 78rpm records and cylinder recordings. The relative focus on high-pitched male voices is only relevant because changes in the general taste for opera voices were mainly triggered by leading tenors during the romantic era. The impact of various locations and repertory on the audience's expectations was studied in order to define the aesthetic and social frame of vocal performance. Reinventing the practical know-how from the sources actually meets the growing expectations of both schedulers and singers who want to renew the approach of the so-called "romantic" French repertory – which currently goes widely unknown and unsung. A better understanding of tradition allows for more consistent historically informed performances.

Keywords : Gustave Roger / Louis Ponchard / voice teacher / conservatory / national schools / lyric tenor

Discipline : Musicologie

EA 1279 Histoire et Critique des Arts
UFR ALC - Université Rennes 2
Place du recteur Henri Le Moal CS 24307
35043 RENNES CEDEX